В. Н. Миславський

Історія Українського Кіно

1896–1930

факти і документи

Том 2

Монографія

Харків
«Дім Реклами»
2018

УДК 791.036 “1896/1930”
ББК 85.373(4УКР)
М 65

Видання здійснено за підтримки голови Харківської обласної ради Сергія Чернова та Міжнародного дитячого телевізійного фестивалю «Дитятко»

Рецензенти: *Горпенко Володимир Григорович*, доктор мистецтвознавства, професор, академік Академії наук вищої школи України;
Скуратівський Вадим Леонтійович, доктор мистецтвознавства, професор, академік Національної академії мистецтв України

Миславський В. Н.
М 65 Історія українського кіно 1896–1930: факти і документи. Т. 2. Х. : вид-во «Дім Реклами», 2018. 528 с. : 827 іл.

ISBN 978-966-2149-67-8

У монографії вперше у вітчизняному кінознавстві на основі розгляду широкого спектра маловідомих публікацій в українській та російській періодичній пресі та архівних матеріалів реконструюється становлення і функціонування кінофікації і кінопрокату на початку XX століття, а також модель структури і організації управління українським кінематографом у 1920-і роки. На базі історичних джерел встановлено елементи організаційної структури української кіногалузі, представлено характеристики і функції органу її управління (ВУФКУ), який забезпечив її стійкий і поступальний розвиток в умовах нової економічної політики. Виявлено систему чинників становлення кінематографії в Україні, на формування якої впливали соціально-економічні та політичні умови розвитку Російської імперії і УРСР. Розглянуто художні, тематичні та жанрові пошуки майстрів українського кіно, а також тенденції та пріоритети репертуарної політики в Україні в 1920-ті роки.

УДК 791.036 “1896/1930”
ББК 85.373(4УКР)

ISBN 978-966-2149-67-8

ЗМІСТ

РОЗДІЛ 5. ФОРМУВАННЯ УМОВ КІНОВИРОБНИЦТВА

5.1 Діяльність ВУФКУ щодо створення матеріально-технічної бази українській кіногалузі

У першому періоді свого розвитку, тобто від початку організації ВУФКУ до жовтня 1924 року, українська кінематографія знаходилася у надзвичайно важкому стані. Кінофабрики не мали необхідного технічного устаткування, кваліфікованих фахівців (режисерів, кінооператорів й інших творчих працівників), необхідної кількості кіносценаріїв, кіноплівки і т. д. Кіновиробництво у той час обмежувалося тим, що виконувало завдання компартії і радянської влади на поточні кампанії, виготовляло різні гасла, кінохроніку, агітфільми.

П. Нечес дав таку характеристику становлення кінематографу в Україні: 1923 рік — відсутність фінансової і технічної бази; 1923 — нестача сценаріїв і сировини; 1925 — нестача художнього персоналу і частково організація управління кіновиробництвом[1].

Найважливішим чинником, завдяки якому вдалося порівняно широко розгорнути випуск фільмів, стало зміцнення матеріально-технічної бази української кінематографії і, передусім, освоєння випуску власної кінопродукції.

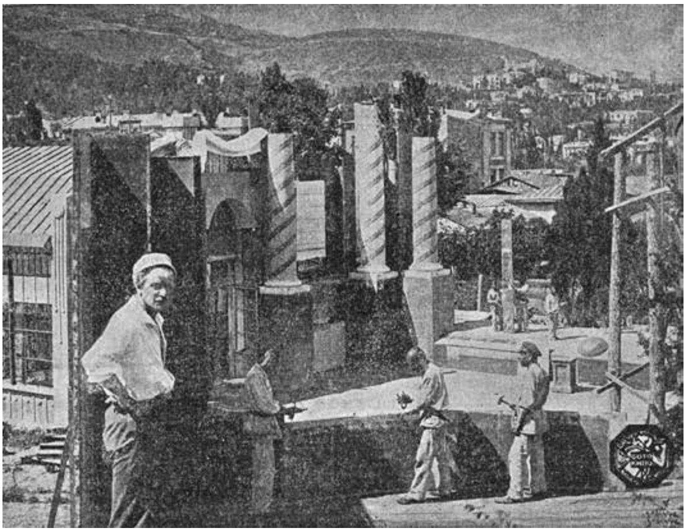
Отримане ВУФКУ майно знаходилося в катастрофічному стані: кінотеатри були зруйновані, апаратура вивезена, меблі розкрадено або вивезено. Прокатні склади були кладовищами битої плівки: ательє були зруйновані і не діяли. У 1922 році під контролем ВУФКУ було майже 393 кінозалів (167 заводських), практично не придатних до експлуатації після закінчення Громадянської війни.

Велика частина кінотеатрів була відновлена і обладнана апаратурою, деякі відбудовані наново. Також ВУФКУ отримує у своє підпорядкування ательє і кіноконтори Києва і Харкова, розширює і модернізує ательє Гросмана, Харитонова і Борисова в Одесі, а також ательє в Києві і колишні ательє Єрмольєва і Ханжонкова в Ялті (останні — на умовах оренди).

Через відсутність кадрів правління вимушене було запросити кінопрацівників із дореволюційним стажем. Тому перші постановки були дуже слабкі не лише з ідеологічної, але і з художньої точки зору. Після втрати можливості роботи у кримських ательє, ВУФКУ зосередило усі свої сили в Одесі.

З 1 січня по 1 квітня 1922 року ВУФКУ випустило картини «Квіти на каменях» (художньо-агітаційна на тему про збір продподатку), «Вовчий діл» (про боротьбу з бандитизмом) і кінохроніку «Парад військ у день 4-ої річниці Червоної армії». Готувалася до постановки режисером Українського Держтеатру Юхименком велика картина — інсценування життя і творчості Т. Г. Шевченка — «Життя Т. Шевченка» і картини «Напередодні» (з революційним сюжетом), «Своєю влас-

1. Нечес П. База розвитку українського кіновиробництва // Культура і побут. — 1926. — № 16. — 18 квітня. — С. 1.



Споруджування декорацій до фільму «Поміщик». Ялтинська кінофабрика, 1923 р.

ною рукою». За завданням відділу агітації Головполітосвіти фотовідділ виготовив 5 серій діапозитивів на теми про голод загальною кількістю 300 штук. Виготовлена серія діапозитивів історії паровоза у вигляді 400 діапозитивів, 40 фотознімків урочистостей 4-річчя Червоної армії. Виготовлено було, за завданням відділу агітації, і демонструвалися в кінематографах «світлові гасла, присвячені 9-у січня»[2]. Також у 1922 році планувалося влаштувати павільйони в Харкові, Києві і Одесі.

ВУФКУ було створено чотири обласних і окружних центрів: Харків, Катеринослав, Одеса і Київ, в усіх губернських містах було створено губвідділи (згодом, після реорганізації, залишилися три відділи — Харківський, Київський і Одеський, з певною часткою самостійності[3]). Також були узяті на облік усі без виключення кінотеатри і кіноапарати, а також кінопрокатні контори. Їх матеріал був відібраний і розподілений між прокатними центрами округів (обласних відділів). Частина кінотеатрів була здана різним установам, організаціям і приватним особам з умовою їх відновлення і постачання фільмами виключно від ВУФКУ. Інша частина кінотеатрів залишилася у безпосередній експлуатації ВУФКУ.

У 1922 році ВУФКУ, мало в розпорядженні три знімальні бази в Києві, Одесі і Ялті. На Київській кінофабриці виробничий відділ планував випуск національних українських фільмів. Репертуар запланованих відділом постановок в Києві складався з інсценувань популярних українських авторів. Однією з перших картин було інсценування творів Т. Г. Шевченка і його біографії. Одеську фабрику планувалося завантажити випуском «робочих» картин[4]. Колишнє Харитоновське ательє в Одесі могло б задовольнити запити ВУФКУ, але воно знаходилося жахливому стані. Тоді ВУФКУ влітку 1922 року орендувало ялтинські павільйони, що були Ханжонкова і Єрмольєва. Перший з них був відновлений, і в ньому на початку осені почалася робота[5]. Згодом пленум ВУФКУ виніс постанову зосередити

2. В Фото-Кино-Комитете: [Ред. ст.] // Художественная мысль. — 1922. — № 5. — 18–25 марта. — С. 21; В Главполитпросвете: [Ред. ст.] // Путь к коммунизму. — 1922. — № 5. — Апрель. — С. 142–143.
3. Одесса: [Ред. ст.] // Кино. — 1922. — № 2. — 15 ноября. — С. 33.
4. Иванов И.М. Перспективы кинопроизводства на Украине // Фото-кино. — 1922. — № 1. — Октябрь. — С. 10.
5. Берман Л. Кино на Украине // Экран. — 1923. — № 1. — С. 5–7.

усе кіновиробництво в Одесі і об'єднати Одеське і Київське відділення ВУФКУ[6]. Ялті відводилася підсобна роль в роботі «над натурою».

У вересні Колегія Головполітосвіти заслуховувала доповідь заввідділом мистецтв Р. А. Пельше «Про основні завдання і принципи художньої політики» і винесла ряд резолюцій, у тому числі сім — щодо кіно:

«1. Матеріальне відновлення кіно.

2. Організація і ідейне оволодіння.

3. Створення відповідного революційного репертуару.

4. Адаптація до поточних потреб.

5. Створення наукового репертуару.

6. Перегляд старого репертуару (мінімальні вимоги).

7. Ідейна нешкідливість і художністьтобто не допускається не лише явна політична контрреволюційність, але і явні буржуазні забобони, мораль тощо»[7].

При цьому ВУФКУ необхідно було самостійно знаходити ресурси на фінансування власного кіновиробництва. Так, Одеське відділення під замовлення проводило кінозйомки в Одеській і Подільській губерніях, робило фотографування «зборів, урочистих моментів громадського і політичного життя, а також поточної роботи устан., організ. і підприємств — на першу вимогу у фотопавільйоні», здавало в прокат картини[8]. Окрім кінопрокату, фото і кінозйомок під замовлення ВУФКУ виготовляло діапозитиви, реалізовувало фото- і кіноапарати, хімікалії фотопапір і фотопластини[9], а також відкрило майстерні художніх портретів[10].

Крім того, ВУФКУ намагається налагодити власне виробництво фотоприладдя і кіноплівки. За повідомленнями преси, у січні 1923 року в Одесі було випущено першу партію фотопластин, і почалася підготовка до виробництва бромистого паперу[11]. У цей же час в УРСР і РРФСР робляться спроби налагодити власне виробництво кіноплівки. Точніше не виробництво, а змивання емульсії зі старих плівок і нанесення нової. У Москві дослідним виробництвом займався М. Л. Мінервін на базі власної кінофірми «Мінерва» на кошти фотокіновідділу[12]. У Одесі за завданням ВУФКУ професор Кирилов і його асистент Бочин сконструювали машину для «обливання плівки»[13]. Згодом, за повідомленнями преси, в Одесі ВУФКУ відкрило фабрику по виготовленню фотопластин, фотопаперу і кіноплівки[14]. У зв'язку з тим, що ВУФКУ почало робити кіноплівку, Одеська кінофабрика за угодою з Агітпропом, Губкомом і Губполитосвіти випустила

---

6. Див.: У экрана: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1922/23. — № 2. — Декабрь–январь. — С. 16; Хроника: [Ред. ст.] // Театр и музыка. — 1923. — № 9(22). — 1 мая. — С. 760.
7. В отделе искусств: [Ред. ст.] // Путь к коммунизму. — 1922. — № 10. — Ноябрь. — С. 151.
8. Одесское Окружное Фото-Кино-Управление: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1922/23. — № 1. — Декабрь–январь. — Вкладыш.
9. ВУФКУ исполняет: производственные заказы // Художественная жизнь. — 1923. — № 3(6). — 27 января — 2 февраля. — С. 1.
10. Одесское Окружное Фото-Кино Управление: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923. — № 8/9. — Март. — С. 32.
11. Кинопромышленность в Одессе: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1922/23. — № 4. — Январь. — С. 13; Хроника: [Ред. ст.] // Театр и музыка. — 1923. — № 9(22). — 1 мая. — С. 760.
12. Производство пленок: [Ред. ст.] // Театр и музыка. — 1923. — № 9. — С. 122.
13. Изобретение проф. Кириллова: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1922/23. — № 4. — Январь. — С. 13.
14. Хроника: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1922/23. — № 3. — Январь. — С. 15; Экономика кино: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1922/23. — № 5. — Март. — С. 11.

ряд агітаційно-освітніх, культурфільмів, що розповідають про ударні кампанії[15].

У 1927 році була організована науково-дослідна кінолабораторія. Лабораторія займалася аналізом хімікалій і кіноплівки. Завідувачем лабораторією було призначено Я. Н. Мазо[16]. Згідно з документами, фабриками і лабораторіями ВУФКУ було випущено в 1923/24 господарському році 27 000 метрів негативної і позитивної плівки, в 1924/25 р. — 574 503, у 1925/26 р. — 1 548 677[17]. Безумовно, така кількість плівки аж ніяк не могла задовольнити зростаючі потреби виробництва (втім, як і якість), але для того часу це було важливою подією[18].



Реклама продукції Одеської кінофабрики. 1926 р.



Реклама фірми «Мінерва». 1924 р.

15. Б. Ф. За работой // Силуэты. — 1922/23. — № 6/7. — Март. — С. 11.

16. Могилевский Л. Письмо из Киева // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 10. — С. 13. Також Мазо займався самодіяльними кінозйомками, Так, наприклад в 1928 році кілька його хронікальних сюжетів включили до кіножурналів («Весна в Криму», «Фабрика дитячих іграшок», «Споруда лікарні» та ін.).

17. Стан та перспективи кінопромисловості на Україні (тези доповіді правління ВУФКУ на III пленумі ВУК Робмис) // Бюллетень Всеукраинского комитета союза работников искусств. — 1927. — № 1(9). — Январь. — С. 8. Голова правління ВУФКУ О. Шуб приводив інші показники. Випуск негативної плівки в 1923/24 господарському році склав — 5 850 метрів, в 1924/25 — 38 401, в 1925/26 — 45 461; Позитивною плівки в 1923/24 році — 21 950 метрів, в 1924-25 — 636 107, в 1925-26 — 1 049 516. Див.: Шуб О. Підсумки й перспективи: (До Всеукраїнської кінонаради) // Кіно. — 1927. — № 14(26). — Липень. — С. 4–5. Такі ж дані приводив і С. Михайлоич. Див.: Михайлич С. ВУФКУ в числах // Кіно. — 1927. — № 18(30). — Жовтень. — С. 11.

18. Тільки для задоволення виробничих потреб ВУФКУ в 1928 році необхідно було близько 10 000 000 метрів негативної та позитивної плівки. Що ж стосується її якості, то плівка дійсно була поганою, і це зазначалося в пресі. Див.: Кино. — 1923. — № 2(6). — С. 12. Однак в подальшому якість плівки було кілька покращено. Див.: Бельс О. «Як це було» // Кіно. — 1927. — № 23/24(35/36). — Грудень. — С. 7.

Власне кіновиробництво також поступово набирало обертів. До зими 1923 року були випущені картини «літературно-художнього змісту» : «Привид бродить по Європі», «Поєдинок», «Хміль», «Поміщик», «Кандидат в президенти», «Розповідь про сімох повішених»; агітаційні: «Від мороку до світла», «Пам'яті великих комунарів» («Паризька Комуна»), «Історія 1-го травня», «Великий Жовтень», «Дворянське болото», «Голод і його наслідки», а також ряд виробничих фільмів і революційної хроніки. У 1923 році в Україні було поставлено 7 картин з 12, випущених в усьому СРСР. Сценарії на ці картини писали самі режисери, окрім сценарію «Хміль» (сцен. Нікулін) і «Остап Бандура» (Майський). На Одеській кінофабриці велися підготовчі роботи по постановці сценаріїв «Прицвяхований», «Овід», «Нові люди», «Трагедія одного великого будинку» (усе М. Салтикова), «Боротьба світів», «Комедіантка» (за оповіданням Лєскова)[19]. На Ялтинській кінофабриці велися роботи з постановки сценаріїв «Слюсар і канцлер» А. В. Луначарського, «Любов — книга золота» О. Толстого (шарж на царизм), «Залізна п'ята» Дж. Лондона, «Інженер Менні» О. Богданова, «Джиммі Хіггінс» Е. Сінклера, дві дитячі й дві агітаційні постановки[20]. На екран вийшов лише «Слюсар і канцлер». «Джиммі Хіггінс» вийшов у прокат у 1928 році, інші сценарії так і не були поставлені.

З 7 по 12 травня 1923 року проходила Всеукраїнська нарада завгубполітосвіт. На нараді заслуховувалася доповідь голови правління ВУФКУ В. Прокоф'єва. Нарада відзначила правильний орієнтир ВУФКУ у напрямі створення радянських фільмів, проте вказало на низьку якість українській кінопродукції. На нараді було прийнято низку резолюцій «з метою випрямлення ідеологічної лінії ВУФКУ»:

«1. Порушення клопотання перед ЦК Партії про поповнення партпрацівниками ВУФКУ і його відділів.

2. Ретельний перегляд Відділом Мистецтв Головполітосвіти усіх знову створюваних для зйомки сценаріїв.

3. Відбір і припинення постановок тих старих фільм, які мають руйнівний вплив на широкі маси трудящих.

4. Встановити як обов'язкову вимогу ретельний відбір фільм для постановок у робочих районах, клубах і надання їм більше пільгових умов прокату в порівнянні з приватними орендарями.

5. Уся агітаційна робота ВУФКУ в центрі і на місцях повинна проводитися по завданнях і під спостереженням Головполітосвіти і його місцевих органів»[21].

На V з'їзді Всеробмису, який відбувся в Одесі у вересні 1924 року, зазначалося, що із 49 випущених фільмів тільки 19 виявилися прийнятними[22]. За кількісними показниками ВУФКУ займало одно з перших місць в СРСР — 4 фільми,

19. Хроника: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1922/23. — № 3. — Январь. — С. 15; Хроника: [Ред. ст.] // Театр и музыка. — 1923. — № 9(22). — 1 мая. — С. 760; ВУФКУ: [Ред. ст.] // Пролеткино. — 1923. — № 1/2. — Май–июнь. — С. 48.
20. В Главполитпросвете: [Ред. ст.] // Путь к коммунизму. — 1923. — № 3/4. — Март–апрель. — С. 287–288.
21. Основные резолюции Всеукраинского совещания завгубполитпросветами 7–12 мая 1923 г. (Утверждено коллегиями ГлавПП и НКП): [Ред. ст.] // Путь к коммунизму. — 1923. — № 3/4. — Март–апрель. — С. 310.
22. На 5 съезде Всерабиса: [Ред. ст.] // Кино-неделя. — 1924. — № 35. — 30 сентября. — С. 19.

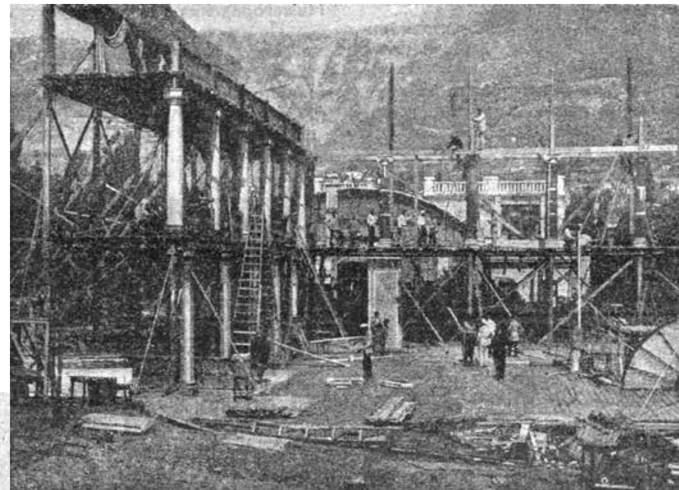
Севзапкіно — 4, Кіно-Москва — 2, Пролеткіно — 2, Держкінпром Грузії — 1[23]. За зведеннями Одеської кінофабрики у 1925 році було випущено 3 повнометражні і 13 середньометражних картин, загальним метражем 48 944 метри (із них 5 874 метрів хроніки)[24].

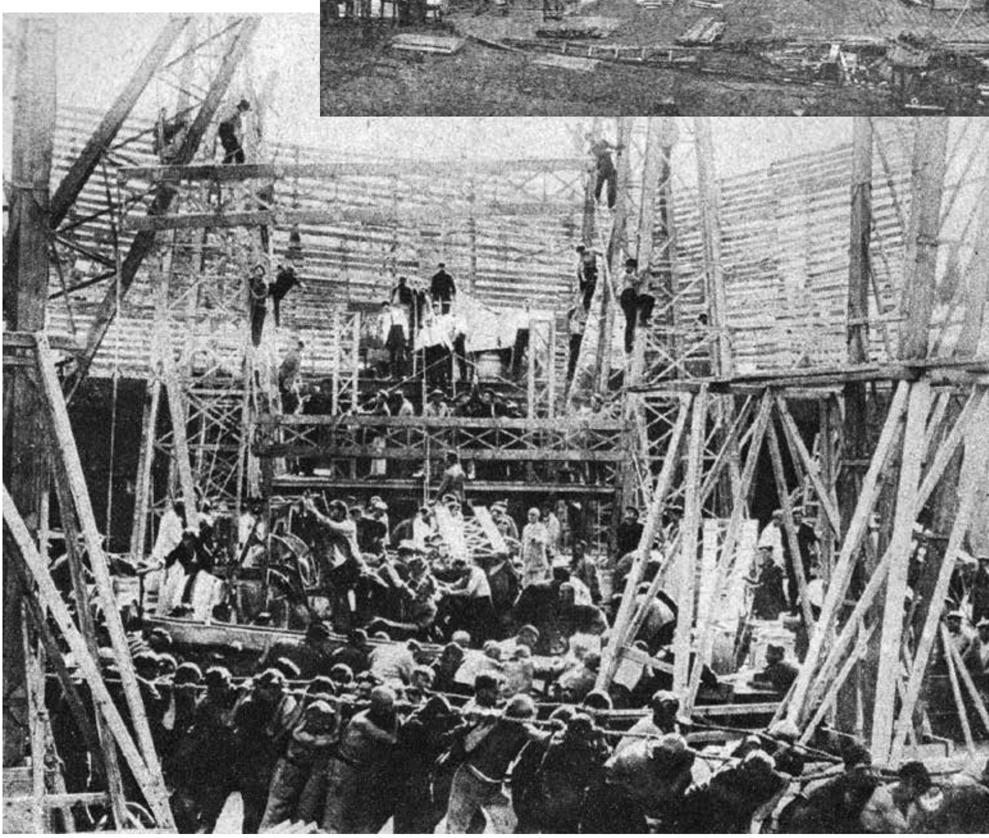
Перший Всеукраїнський з'їзд працівників мистецтв, що проходив у Харкові, велику увагу приділив питанням кіновиробництва і кінофікації села. З'їзд констатував значне досягнення ВУФКУ в області випуску нових фільмів і оснащення кінотеатрів. Одним із завдань, визначених з'їздом, була підготовка кіномеханіків, які одночасно були б і культурно-освітніми працівниками села[25]. На той час Одеська кінофабрика мала в розпорядженні 6 режисерських груп у складі режисерів: Петра Чардиніна, Акселя Лундіна, Володимира Баллюзека, Пантелеймона Сазонова і Фауста Лопатинського. Ялтинська кінофабрика запланувала випустити 1 бойовик, 2 постановочні і 2 середньометражні фільми. Режисерський склад: Віктор Турін, Олександр Анощенко і Георгій Тасін. До майбутнього виробничого року режисерські трупи на обох фабриках планувалося збільшити[26]. До 1926 року кількість режисерських груп на Одеській кінофабриці зросла з 6 до 7, а на Ялтинській — з 1 до 3[27] у 1927 — на двох кінофабриках працювали 23 групи[28] (на Одеській — 13[29]). Реконструйована в 1926 році Одеська кінофабрика була чи не найкращою в країні по технологічному оснащенню, мала, за загальним визнанням, «вдосконалену знімальну і освітлювальну апаратуру, підсобні підприємства, лабораторії з апаратами новітньої конструкції». Незабаром утворилася нова кінокопіювальна лабораторія (при ній був і науково-дослідний кабінет), яка обробляла до 2,5 млн метрів плівки щорічно, поступово розширюючи свою потужність (кінцева — 9 млн метрів)[30].

У 1927/28 операційному році на Ялтинській кінофабриці працювало 7–8 режисерських груп, а на Одеській — 12. Після руйнування Ялтинської кінофабрики внаслідок землетрусу, її співробітники були переведені в штат Одеської кінофабрики, і загальна кількість режисерських груп зменшилася до 21[31]. Але на початок зими 1928 року через нестачу павільйонів і відмову від зйомки зимової натури кількість режисерських груп було вирішено скоротити до 15–16[32]. Але реально

23. Производственная сводка за 1923 год: [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1924. — № 2. — 15 января. — С. 14.
24. ВУФКУ: [Ред. ст.] // Советский экран. — 1925. — № 33. — 10 ноября. — С. 20; Кіно-виробництво України ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1925. — № 7. — 15–22 грудня. — С. 1; Одесская ф-ка ВУФКУ: [Ред. ст.] // Кино-журнал АРК. — 1926. — № 1(13). — Январь. — С. 18.
25. Кино-жизнь на Украине: [Ред. ст.] // Кино-неделя. — 1925. — № 13(60). — 24 марта. — С. 16.
26. Кінохроніка: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1925. — № 4. — 8–14 грудня. — С. 11.
27. А. Б. Підсумки кінонаради ВУФКУ // Нове мистецтво. — 1926. — № 5(14). — 2 лютого. — С. 10.
28. Шуб О. Підсумки й перспективи: (До Всеукраїнської кінонаради) // Кіно. — 1927. — № 14(26). — Липень. — С. 4. Схильний до перебільшення О. Шуб в доповіді на засіданні ТДРК, місяцем раніше, повідомив, що на двох кінофабриках можуть одночасно працювати 14 режисерських груп. Див.: О деятельности ВУФКУ: [Ред. ст.] // Рабис. — 1927. — № 27(69). — 19 июля. — С. 9.
29. Бродский Д. На 1-й кинофабрике ВУФКУ // Рабис. — 1927. — № 21(63). — 7 июня. — С. 12.
30. Шуб О. Підсумки й перспективи: (до Всеукр. кіно-наради) / Олександр Шуб // Кіно. — 1927. — № 14(26). — Липень. — С. 4–5.
31. Одеська кіно-фабрика ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 20(61). — 18 жовтня. — С. 16.
32. Одеська кіно-фабрика ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 24(65). — 22 листопада. — С. 16.

Споруджування декорацій до фільму «Боротьба велетнів» на Ялтинській кінофабриці, 1926 р.



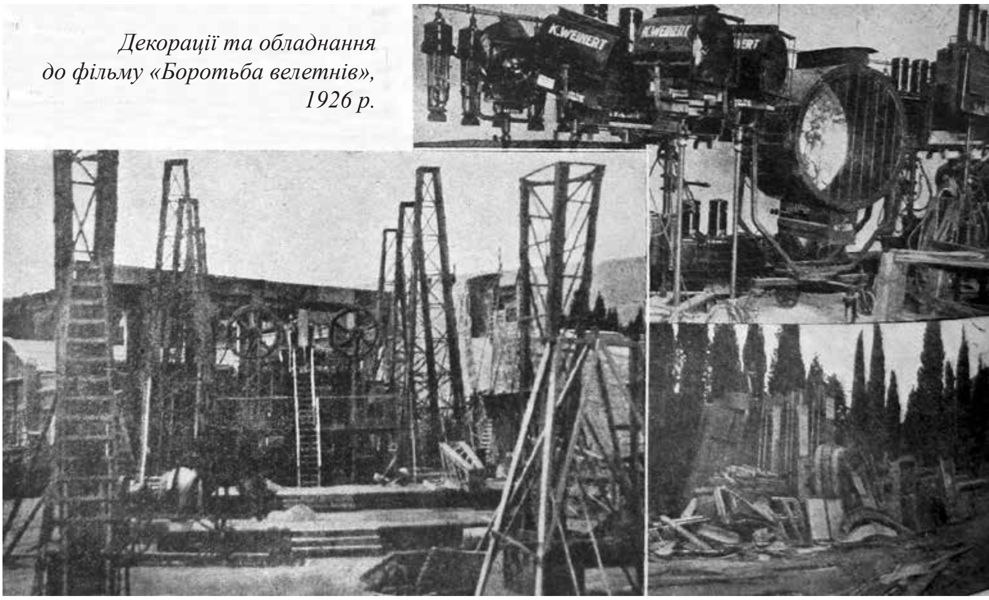


взимку працювали 5–6 груп, і лише до середини весни їх кількість вдалося збільшити до 11[33]. У 1929 році кількість режисерських груп складала 16[34].

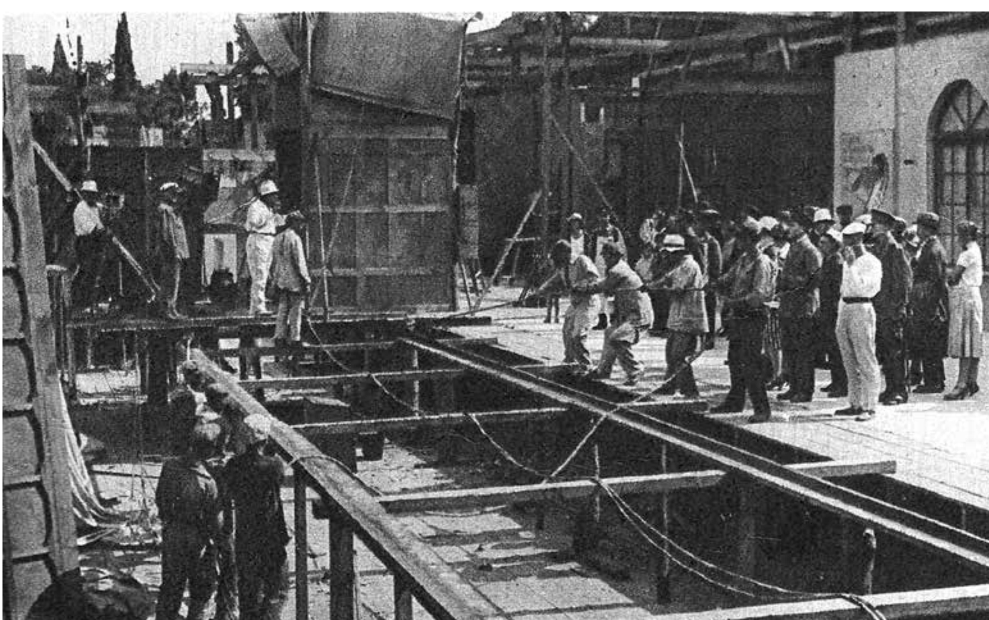
До листопада 1923 року в штатах ВУФКУ числилося понад 2 000 співробітників. З них в управлінському апараті — 212, на виробництві — 94 і в кінотеа-

33. На кінофабриці: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 36(137). — 3 апреля. — С. 13.

34. Колин Н. Одесская кинофабрика / Николай Колин // Кино и культура. — 1929. — № 5/6. — С. 70. За іншими даними в 1929 році на Одеській кінофабриці працювало 10 режисерських груп, кількість яких до зими планувалося зменшити до 7. Див.: О работе Одесской кинофабрики ВУФКУ // Бюлетень Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв. — 1929. — № 2/3(34/35). — Лютий–березень. — С. 16.



Декорації та обладнання до фільму «Боротьба велетнів», 1926 р.



Будівництво перону до фільму «Тіні Бельведера» на Ялтинській кінофабриці, 1927 р.

трах — 1 852. До січня 1925 року загальне число людей, зайнятих в кінематографії, зросло на одну третину при деякому скороченні адміністративного персоналу і помітному збільшенні виробничого складу і кінофікаторів (відповідно — 185, 260 і 2 473 осіб). Станом на 1 жовтня 1923 року на Одеській і Ялтинській кінофабриках працювало 47 осіб, на 1 жовтня 1924 — 162, на 1 жовтня 1925 — 300,

на 1 жовтня 1926 — 512, в 1927 — 541[35], в 1929 — більше 1 000 творчих, інженерно-технічних працівників і обслуговуючого персоналу. У 1926 році на Одеській кінофабриці працювали 7 режисерів[36], 9 операторів, 4 художники, 30 акторів. Увесь штат фабрики складав 319 осіб, серед них: 24 жінки і 25 комсомольців. У середньому оклад складав 60 карбованців, максимальний — 300. Серед працівників — 5 фахівців-іноземців (2 оператори, 2 художники і 1 лаборант)[37]. Режисери: Аксель Лундін, Пантелеймон Сазонов, Лео Шеффер, Станіслав Уейтінг-Радзинський, Петро Чардинін, Олександр Анощенко, В'ячеслав Вісковський та Іван Перестіані (з серпня). Помрежи: Василь Ковригін, Володимир Заноза, Леон Канн, Михайло Шор, Дубірштейн і Дмитро Ердман. Актори: Іван Капралов, Микола Салтиков, Микола Панов, Матвій Ляров, Георгій Спранце, Олександр Сашин, О. Мерлатті, Аркадій Мальський, В. Піддубний, О. Оленіч та ін. Оператори: Борис Завелєв, Григорій Дробін, Дмитро Фельдман, Луї Форестьє, Володимир Лемке і Фрідріх Веріго-Даровський. Художник Іван Суворов[38]. У 1927 році на Одеській кінофабриці працювало 380 осіб. Із них робітників — 201, службовців — 129, підлітків — 12. Партосередок налічував до 100 осіб[39].



Робочий момент знімання фільму «Трипільська трагедія». Ялтинська кінофабрика, 1926 р.

35. Шуб О. Підсумки й перспективи: (До Всеукраїнської кінонаради) // Кіно. — 1927. — № 14(26). — Липень. — С. 4. За іншими даними — 418 чоловік. Див.: Нечес П. Десять років радянського кіновиробництва // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 19(120). — 4 ноября. — С. 12. За іншими даними — 589 чоловік. Див.: Михайлич С. Вказ. пр.
36. За іншими даними в 1926 році працювало 14 режисерів. Див.: Нечес П. Шляхи й роздоріжжя // Кіно. — 1926. — № 12. — Грудень. — С. 8. Надалі Нечес повідомив, що в 1926 році працювали 3-4 режисерські групи, в 1927 — 12–14. Див.: Нечес П. Виробництво ВУФКУ // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 1(102). — 8 июня. — С. 5.
37. На 1-й кинофабрике ВУФКУ: Письмо из Одессы // Вестник работников искусств. — 1926. — № 10(42). — С. 24.
38. Ш. Фабрика ВУФКУ в Одессе // Кино-журнал АРК. — 1926. — № 6/7(18/19). — Июнь. — С. 40..
39. Бродский Д. Вказ. пр.



Б. Завелєв і П. Чардинін під час роботи над фільмом «Тарас Трясило». Одеська кінофабрика, 1927 р.



Знімальна група фільму «Два дня» (О. Швачко, Д. Демуцький, Г. Стабовий). Одеська кінофабрика, 1927 р.

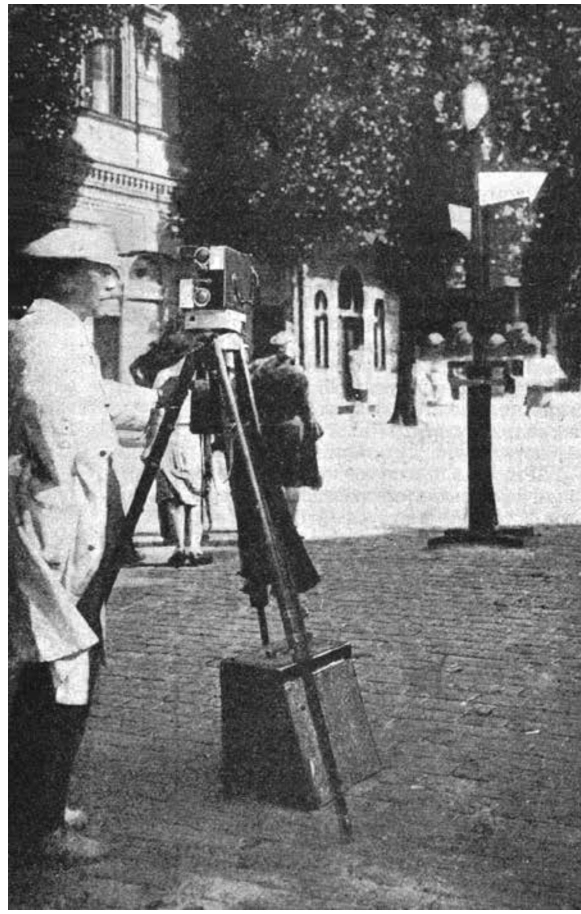


О. Довженко Під час знімання фільму «Сумка дипкур'єра». Одеська кінофабрика, 1926 р.

У 1929 році на Одеській кінофабриці працювало 280 осіб, плюс 35 тимчасових співробітників[40].

Кількісний показник кіновиробництва виглядав таким чином: у 1923 році було випущено 5 фільмів, у 1924 — 22, у 1925 — 15, у 1926 (до червня) — 17 картин[41]. На 1 жовтня 1927 року по реєстру продукції ВУФКУ налічувалося 245 випущених назв із загальним метражем — 164 429 метрів. За типом картини розподілялися таким чином: художньо-ігрові — 67 назв (121 633 метр.), виробничі, наукові, видові — 42 (15 043 метр.); червоноармійські — 31 (6 249 метр.); суспільно-партійні свята і з'їзди — 47 (6 709 метр.); кінохроніка і випуски «Кінотижня» — 58 (14 795 метр.)[42].

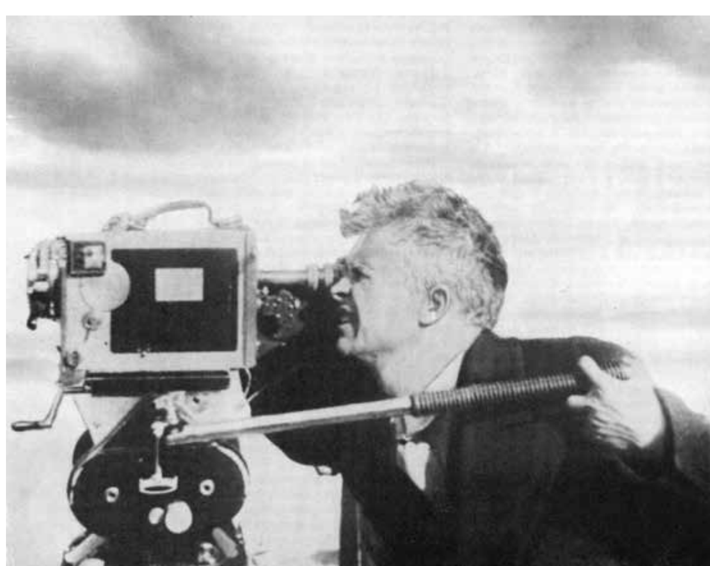
Неухильно росли і капіталовкладення в кінематографію республіки, розширюва-



Й. Рона під час знімання фільму «Проданий апетит». Одеська кінофабрика, 1928 р.

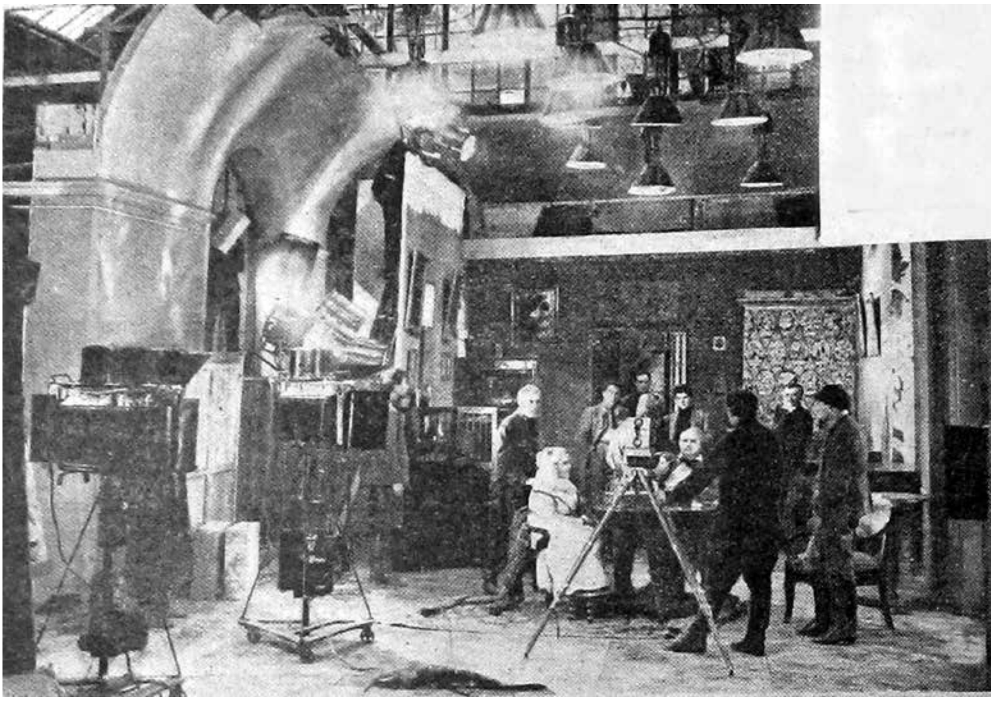
40. Колин Н. Вказ. пр. За іншими даними штат Одеської кінофабрики в 1929 році становив 335 осіб, плюс 140 тимчасових співробітників. Див.: О работе Одесской кинофабрики ВУФКУ // Бюлетень Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв. — 1929. — № 2/3(34/35). — Лютий–березень. — С. 16.
41. Там само. За іншими джерелами в 1923/24 виробничому році було випущено 5 фільмів, в 1924/25 - 15, в 1926/27 — 17, в 1927/28 — передбачалося випустити 30 фільмів. Див.: Перспективы ВУФКУ: [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1927. — № 28(183). — 12 июля. — С. 11. Згідно звіту ВУФКУ на ІІІ пленумі ВУК Робмис, в 1923/24 господарському році було випущено 9 повнометражних і 4 короткометражні фільми; в 1924/25 — 13 і 12; в 1925/26 — 24 і 16. Див.: Стан та перспективи кінопромисловості на Україні (тези доповіді правління ВУФКУ на ІІІ пленумі ВУК Робмис) // Бюллетень Всеукраинского комитета союза работников искусств. — 1927. — № 1(9). — Январь. — С. 8. Згідно з виробничим планом на 1926/27 господарський рік планувалося поставити 21 фільм. На постановку було відпущено 1 902 000 карбованців. Див.: Чацкий Л. Производственный план фабрики // Театральний тиждень. — 1926. — № 1. — С. 9; Кертес. ВУФКУ // Театр. — 1926. — № 32(99). — 8 августа. — С. 9. За іншими джерелами в 1926 році передбачалася поставити на Одеській кінофабриці 11 повнометражних фільмів, з яких 2 бойовика, 4 хороших і 5 середніх; на Ялтинській — 5 повнометражних, з них 1 бойовик, 2 хороших і 2 середніх. Див.: Работа Вуфку: (Беседа с завед. Киевск. Област. Отд. Вуфку т. Гальпериным) // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 11. — 1–9 февраля. — С. 7; Нечес П. База розвитку українського кіновиробництва // Культура і побут. — 1926. — № 16. — 18 квітня. — С. 1. Крім повнометражних ігрових картин було заплановано 35 короткометражних. Див.: ВУФКУ у 1926 році: [Ред. ст.] // Зоря. — 1926. — Ч. 13. — С. 28.
42. Михайлич С. Вказ. пр.





О. Довженко під час знімання фільму «Земля». Київська кінофабрика, 1930 р.

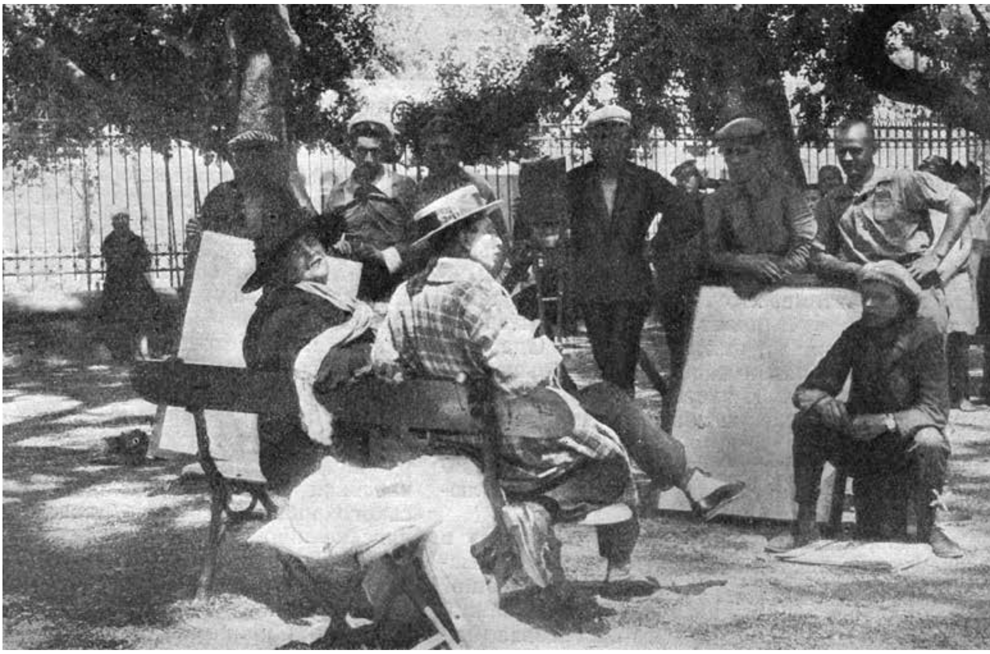
лися постановочні можливості студій. Наприклад, капіталовкладення в Одеську фабрику за три роки збільшилися майже в сім разів, а кошти, що відпускаються на постановку фільмів, — у дванадцять разів. Основний капітал ВУФКУ з 1 жовт-



Робочий момент знімання фільму «Тарас Шевченко». Одеська кінофабрика, 1926 р.

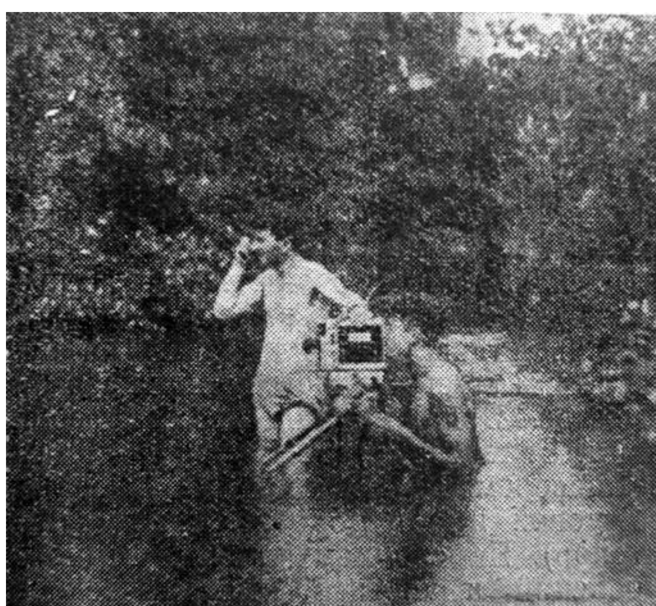
ня 1924 року по 1 жовтня 1925 збільшився з 837 196 до 1 499 528 карбованців[43], оборотний відповідно – із 588 240 до 803 909[44]. У 1924 році на технічне оснащення Одеської кінофабрики було відпущено 462 000 карбованців, Ялтинської — 134 000[45]. Капіталізація кінофабрик склала 600 000 карбованців[46], капіталізація кінотеатрів — 112 000, було повністю покрито дефіцит виробництва[47]. У затвердженому господарському і фінансовому плані 1925/26 господарського року прибуткова частина ВУФКУ складала 8 064 048 карбованців, а витратна — 6 635 690. Таким

43. За іншими даними капітал ВУФКУ на 1 жовтня 1925 року становив 2 000 540 карбрванців, а на 1 жовтня 1926 — 3 000 000. Див.: Із огляду Народного Комісаріату Освіти УСРР про діяльність за 1924/25, 1925/26, 1926/27 рр. // Культурне будівництво в Українській РСР: 1917–1927. Збірник документів і матеріалів. — К.: Наукова думка, 1979. — С. 512. П. Нечес приводив інші дані: У 1924 році рухоме і нерухоме майно оцінювалося в 668 486 карбованців, в 1927 — в 922 119. Див.: Нечес П. Десять років радянського кіновиробництва // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 19(120). — 4 ноября. — С. 12.
44. Из доклада зав. ВУФКУ т. Хелмно // Кино-неделя. — 1925. — № 1(48). — 2 января. — С. 25; Ліфшиц Б. На суд трудящих (Закінчення) // Кіно. — 1926. — № 4. — Лютий. — С. 5; Діяльність Наркомосвіти УСРР за 1924–1925 рік. — Х.: Держвидав України, 1926. — С. 161.
45. Мик. М. Производство ВУФКУ // Искусство и физкультура. — 1926. — № 10. — 1 декабря. — С. 15.
46. За іншими даними на 1 жовтня 1925 року кошторис кінофабрик становив 774 000 карбованців, а на 1 жовтня 1926 — 1 000 060. Див.: Із огляду Народного Комісаріату Освіти УСРР про діяльність за 1924/25, 1925/26, 1926/27 рр. // Культурне будівництво в Українській РСР: 1917–1927. Збірник документів і матеріалів. — К.: Наукова думка, 1979. — С. 512.
47. Нечес. ВУФКУ // Советское кино. — 1925. — № 4/5. — Сентябрь–октябрь. — С. 82.



Робочий момент знімання фільму «Проданий апетит». Одеська кінофабрика, 1928 р.

чином, чистий прибуток склав 1 432 356 карбованців[48]. У 1926/27 році прибуткова частина склала 1 238 7274 карбованців, витратна — 9 941 378, прибуток — 445 895[49]. У 1928/29 господарському році бюджет Одеської кінофабрики складав 1 308 000 карбованців, з них 108 000 призначалися на ремонт і устаткування[50].



Робочий момент знімання фільму «Василина». Одеська кінофабрика, 1928 р.

48. Доповідь ВУФКУ про операційну діяльність за 24/25 рік та кошторис на 25/26 рік: Витяг з протоколу засідання Колегії НКО УСРР від 27 квітня 1926 р. // Бюлетень Наркомосвіти. — Х., 1926. — № 5(10). — Травень-червень. — Арт. 15.
49. Резолюція по доповіді ВУФКУ про господарчий та фінансовий план на 1926/27 р.: Витяг з протоколу засідання Колегії НКО УСРР від 18 жовтня 1927 р. // Бюлетень Наркомосвіти. — Х., 1927. — № 43(79). — 1–5 листопада. — Арт. 654.
50. Колин Н. Вказ. пр.





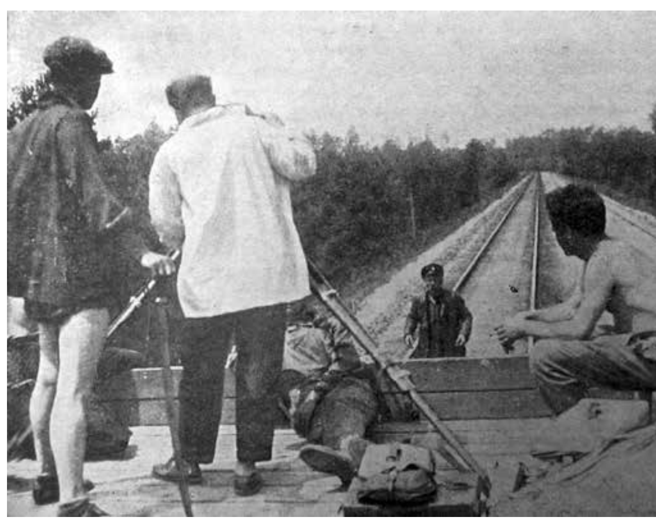
Робочий момент знімання фільму «В заметах». Одеська кінофабрика, 1929 р.

Найважливішим принципом побудови функціонування української кіногалузі був планово-господарський метод роботи. ВУФКУ, як утім і інші госпрозрахункові тресті, будувало свою роботу на щорічному фінансовому плануванні.

У виробничому плані на 1922 рік було намічено пропагандистські фільми на наступні теми: нова економічна політика — 1 фільм (5 копій, зйомка в Одесі); антирелігійна пропаганда — 2 фільми (по 5 копій, зйомка в Києві); боротьба



Робочий момент знімання фільму «Арсенал». Одеська кінофабрика, 1929 р.



з бандитизмом (5 копій); популяризація компартії — кінохроніка; тимчасові кампанії — продподаткова, весняна і осіння посівні (по одному фільму, по п'ять копій кожного); боротьба з голодом — 2 фільми (по 5 копій, зйомки в Одесі й Києві); боротьба з посухою (зйомка в Харкові)[51].

У березні 1923 року в Харкові проходив пленум ВУФКУ, на якому було затверджено перший виробничий план ВУФКУ. Відомство зобов'язалося з початку знімального сезону (15 червня)[52] випустити 24 картини, з яких 10 — агітаційного змісту[53].

У листопаді 1925 року ВУФКУ затвердило новий промфінплан, який був значно збільшений в порівнянні з попереднім — планувалося поставити 27 повнометражних і близько 35 короткометражних картин[54]. Одеська кінофабрика ВУФКУ, окрім картин, що знаходяться у виробництві, планувала до випуску 2 бойовики, 4 постановочні фільми і 5 середньометражних.

51. Сектор искусств. В новой экономической обстановке: [Ред. ст.] // Путь к коммунизму. — 1922. — № 3. — Март. — С. 362–364.
52. Силуэты. — 1923. — № 12. — С. 13.
53. Кинохроника: [Ред. ст.] // Театр. — 1923. — № 12. — 18–25 апреля. — С. 11.
54. Кинохроника: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1925. — № 3. — 8–14 грудня. — С. 7.

Промфінплан на 1926/27 господарський рік (38 ігрових фільмів і 12 культурфільмів із загальними витратами на суму 1 991 100 карбованців)[55] виявився нереальним і не відповідав фінансовим можливостям ВУФКУ. У результаті план першого півріччя виявився виконаним лише на 23%. Представники ВУФКУ це пояснювали збільшенням існуючих податків, а також введенням нового патентного податку. Через це і можливість реального планування на 1927/28 господарський рік Колегія Наркомосвіти прийняла рішення клопотати перед РНК про зменшення податків до розмірів нормального відрахування, що забезпечувало б розвиток кіновиробництва[56].

У 1927/28 операційному році планувалося поставити 39 фільмів. Причому на Ялтинській кінофабриці повинні були поставити 15 картин, а на Одеській — 24[57]. На розширеному засіданні Президії ВУК спільно з делегатами Тарифно-економічної наради заслуховувалася доповідь про стан ВУФКУ і корективний промфінплан на друге півріччя 1927/28 року. Стосовно ситуації невиконання виробничого плану Президія ВУК затвердила спеціальну резолюцію:

«1. Констатуючи важкий фінансовий стан ВУФКУ, визнати, що цей стан є наслідком безпланового будівництва Київської кінофабрики без ув’язки цього будівництва з економічним станом ВУФКУ, а також в результаті господарських дефектів у виробництві (Одеська кінофабрика).

2. Констатувати, що первинний проект промфінплану ВУФКУ на 1927/28 р. було складено нереальним як в області фінансів, так і щодо виробництва.

3. Констатувати, що нереальність складання виробничого плану (виконання плану в 1-у півріччі лише на 23%) призвела до довгих простоїв у виробництві (вимушені простої склали близько 40% усього виробничого часу 1-го півріччя)»[58].

У виробничому плані на 1928/29 операційний рік було заплановано випуск 31 ігрового фільму і 37 повнометражних культурфільмів на суму 2 250 000 карбованців. Одеська кінофабрика мала випустити 20 ігрових фільмів з кошторисом в 1 200 000 карбованців, а Київська — 11 ігрових фільмів і 37 культурфільмів на кошти, що залишилися[59]. При перевірці Одеської кінофабрики з’ясувалося,

55. За іншими даними кошторис на постановку 15 повнометражних і 6 короткометражних картин в 1926/1927 фінансовому році склала 1 902 000 карбованців. Див.: О работе Одесской кинофабрики ВУФКУ // Бюлетень Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв. — 1929. — № 2/3(34/35). — Лютий-березень. — С. 16.

56. Резолюція Колегії НКО про діяльність ВУФКУ за 1926/27 р. та промфінплан на 1927/28 р. // Бюлетень Народнього Комісаріата Освіти. — 1928. — № 51(138). — 15–22 грудня. — Арт. 757.

57. Киностроительство Украины: (Беседа с зав. производственным отделом центрального правления Вуфку т. Мазо) // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 13(114). — 1 сентября. — С. 11. За іншими даними в 1927/28 господарському році планувалося випустити 30 повнометражних картин. Див.: Власна продукція ВУФКУ на 1927/28 рік: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 26(67). — 6 грудня. — С. 14. За іншими даними 34 фільма. Див .: О. Ш[уб]. Перспективи української кінематографії // Культура і побут. — 1927. — № 48. — 17 грудня. — С. 4–5.

58. Про стан роботи ВУФКУ: Постанова Президії ВУК № 52 від 7 червня 1928 р. // Інформаційний Бюлетень Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв. — 1928. — № 7(27). — Липень. — С. 3–5.

59. Всеукраїнська виробнича кінонарада: [Ред. ст.] // Кіно. — 1928. — № 12(48). — Грудень. — С. 19; Косячний П. Перед шерегом цифр // Кіно. — 1929. — № 19(67). — Жовтень. — С. 5. За іншими даними в 1928/29 господарському році планувалося випустити 35 ігрових картин і 32 культурфільма. Див.: Галевич В. Кіно на України через п’ять років // Кіно. — 1928. — № 10(46). — Жовтень. — С. 3. За іншими даними в 1928/29 господарському році планувалося випустити 21 ігровий фільм. Див.: Колин Н. Вказ. пр.

що виробництво картин, через брак сценаріїв, за останні 5 місяців різко зменшилося, і його виконано тільки на 20%. За 5 місяців фабрика сплатила за вимушені простої 14 000 карбованців. 71 000 карбованців правління ВУФКУ заплатило за 50 сценаріїв, які згодом було забраковано. Чималі кошти було витрачено на сплату компенсації незаконно звільненим співробітникам[60].

Проте матеріально-технічні проблеми були не головними для Одеської фабрики. Гострішими були проблеми організаційного характеру. Так, в доповідній записці Одеського крайового партійного комітету говорилося про скрутний стан Одеської кінофабрики і загрозу повної зупинки її роботи. Разом з успіхами 1926–1927 років, коли виконання плану склало 131% (випущено двадцять три картини, а накладні витрати знижено з 30 до 17%, що зменшило собівартість з 117 до 70 тис. крб.), у першій половині 1928 року зростання темпів кіновиробництва пішло на спад[61]. Одною з ключових причин зниження темпів зростання кіновиробництва була нераціональна організація виробництва. Відповідні організаційні проблеми пояснювалися тим, що ефективне управління було неможливе через географічне розпорошення апарату управління (ВУФКУ знаходилося в Києві, Репертком Наркомосу — в Харкові, а кінофабрика — в Одесі).

Крім того, Правління ВУФКУ використовувало принцип жорсткої централізації у своїй роботі: забезпечувати кінофабрики сценаріями, розподіляти їх між режисерами, приймати на роботу художній персонал, контролювати знімальні групи, тоді як фабрика повинна була виконувати лише функції адміністративно-господарського і технічного порядку. Це викликало збої в роботі кінофабрики. У зв'язку із цим Одеський крайовий партійний комітет вважав за доцільне надати фабриці більше прав і повноважень[62].

Із доповіді голови правління ВУФКУ І. Воробйова на пленумі ВУК Робмису витікало, що за перше півріччя 1928/29 операційного року план по кіновиробництву не виконано на 10%, в той час як собівартість збільшилася на 11%[63]. Пленум дійшов висновку, що причиною непродуктивної кінороботи є такі чинники:

«а) несвоєчасне забезпечення сценарним матеріалом;

б) несвоєчасна режисерська розробка і підготовка кожного сценарію;

в) нездійснення в необхідному обсязі скорочення часу зйомки;

г) недостатнє завантаження робочого часу, головним чином, знімальних груп;

д) не притягають до справжньої відповідальності адміністративні і режисерські кадри щодо раціоналізації виробничих процесів;

е) наявність непродуктивних, зайвих витрат на окремі моменти знімального процесу, зокрема, наявність зайвих експедицій, що відбивалося на собівартості»[64].

У зв'язку з переходом промисловості СРСР на п'ятирічне господарсько-виробниче планування (п'ятирічки) українська кінематографія перебудувала власне планування. За результатами проведених розрахунків, українська кіномережа, що постійно збільшувалася, для стабільної роботи вимагала збільшення кількості

60. Арнольд Шм. Как работает Одесская кинофабрика? // Рабис. — 1928. — № 21. — 22 мая. — С. 5.
61. ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 55. — Арк. 8.
62. ЦДАГО України. — Ф. 1. — Оп. 20. — Спр. 2691. — Арк. 40–41.
63. Резолюції та постанови II-го Пленуму Всеукраїнського комітету (22–24 вересня 1929 року) // Бюлетень Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв. — 1929. — Липень. — № 7(39). — С. 1.
64. Там само. — С. 3.

назв від 160 до 222 з 1928/29 по 1932/33 господарські роки відповідно. Причому доля українських ігрових фільмів повинна складати від 30 у 1928/29 господарському році, до 65 — у 1932/33. Зростання випуску культурфільмів планувалося від 37 у 1928/29 господарському році, до 99 — у 1932/33[65]. Всього ж за п'ятирічку в Україні планувалося випустити 315 ігрових картин, 251 культурфільм і близько 750 короткометражних хронікальних картин[66].

Проте в перший же 1928/29 господарський рік п'ятирічки план по випуску ігрових фільмів було виконано лише на 97%[67]. Не виконаним був і план наступного 1929/30 року. У зв'язку із невиконанням плану Наркомосвіти УРСР виніс постанову:

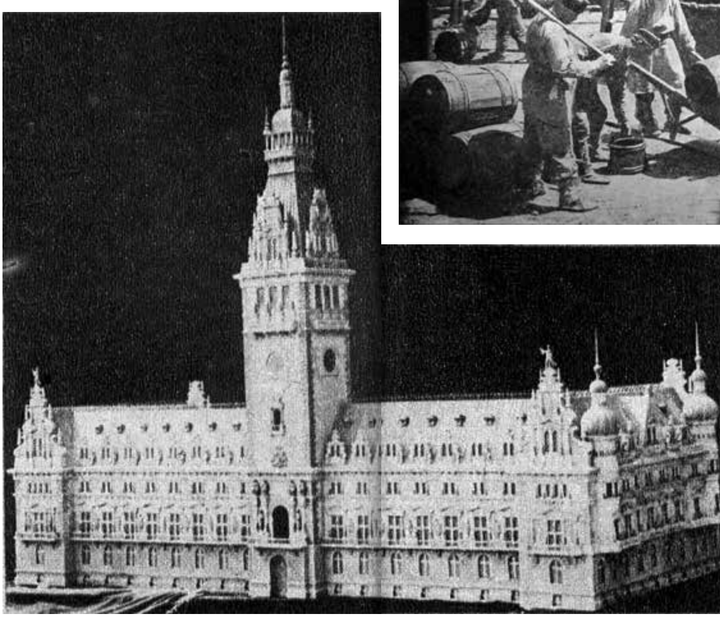
«Розподіл ресурсів між політичними, освітніми і художніми фільмами згідно з постановою РНК СРСР потрібно провести так, щоб кошти, заплановані на випуск політичних, освітніх фільмів, складали не менше 30% запланованих на загальне виробництво. Попри те, що промфінплан ВУФКУ складено з великою фінансовою напругою, поставити питання перед Держбанком і Промбанком про необхідність збільшити як довгострокові, так і короткострокові кредити для ВУФКУ»[68].

Виконання плану подальших років, також не мало оптимістичних прогнозів. У скоригованому плані на 1930/31 рік значився випуск 40 ігрових картин (Київська кінофабрика — 22, Одеська — 18) із середнім метражем 1 800 м, із розрахунку, що випуск кожного фільму займе 5 місяців, і кожен режисер впродовж року поставить дві картини. План на випуск культурно-освітніх фільмів було збільшено до 85 (Київська кінофабрика — 58, Одеська — 27), із середнім метражем 1 800 м, із розрахунку, що випуск кожного фільму займе 4½ місяці за середньою вартістю 43 000 карбованців. Проте підрахунки показали, що виробництво такої кількості картин неможливе через нестачу персоналу. При середньому навантаженні оператора в 4½, то тільки на Київській кінофабриці необхідно для виконання плану мати в штаті 53 оператори, замість 32. Причиною подальшого невиконання плану могла стати нестача на обох кінофабриках 40 кінокамер[69]. Планові показники української кінематографії стали причиною гострої полеміки в пресі в 1929–1930 роках[70].

65. Воробйов І. Економіка кіно: Перспективи розвитку української кінематографії // Кіно. — 1928. — № 10(46). — Жовтень. — С. 19.
66. Галевич В. Вказ. пр. За іншими даними за п'ятирічку в Україні планувалося випустити 275 ігрових фільмів, 326 культурфільмів і 260 короткометражних хронікальних картин. Див.: Батуров Д. Українська кінематографія / Дмитро Батуров // Молодняк. — 1929. — № 2. — Лютий. — С. 112.
67. Виконання виробничого плану за 1928–29 рік: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 20(68). — Жовтень. — С. 14.
68. Про промфінплан ВУФКУ на 1929–30 рік: Постанова Колегії НКО УСРР від 20 травня 1930 р. // Бюлетень Народнього Комісаріата Освіти. — Х., 1930. — № 26. — 30 червня. — Арт. 407.
69. Косячний П. Лице наступного // Кіно. — 1930. — № 17(89). — [Вересень]. — С. 7.
70. Наприклад, див.: Мусимо виконати! Виконаємо!: [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 1(73). — Січень. — С. 1; І. В[оробйов]. Здійснити план // Кіно. — 1929. — № 3(51). — Лютий. — С. 3; Наполяжемо на здійснення плану: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 8(55). — Квітень. — С. 1; Косячний П. М. Темп країни й темп кіна // Кіно. — 1930. — № 1(73). — Січень. — С. 2; Напружимо всі сили — годі кінові пасти задніх: [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 4(76). — Лютий. — С. 10; За революційні темпи в роботі!: [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 5(77). — Березень. — С. 1; Темп країни й темп кіна: [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 5(77). — Березень. — С. 6; Воробйов І. Ганебні показники // Кіно. — 1930. — № 8(80). — Квітень. — С. 5; Збільшуймо темпи: [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 20. — [Жовтень]. — С. — 1.



Споруджування декорацій до фільму «Борислав сміється». Одеська кінофабрика, 1927 р.



Макет Гамбурзької ратуші до фільму «Гамбург». Одеська кінофабрика, 1926 р архітектор Г. Байзенгерц

Одним із найважливіших показників була витратна частина кіновиробництва. Невміле планування (тривалість зйомки), а іноді і зловживання впливали на вартість випуску кожного окремого фільму. 1925/26 рік був характерний тим, що українська кінематографія, накопивши значні ресурси, широко і не завжди доцільно їх витрачала. Різке розширення кіновиробництва призвело до того, що ВУФКУ заполонили різні «кінофахівці», які іноді, не маючи над собою відповідного контролю, витрачали буквально у болото сотні тисяч державних карбованців. Багато хто з них після одної-двух картин закінчував свою кар'єру. Із 24 картин 10 поставили випадкові гастролери, які, поставивши один фільм, закінчили свою роботу в українській кінематографії, залишивши ВУФКУ малоцікаві картини.

По зведеннях ВУФКУ, в 1925/26 році середня собівартість картини складала 103 287 карбованців 10 копійок (середня тривалість постановки — 6,17 місяців). У 1926/27 році середня собівартість картини складала 69 200 карбованців 47 копійок (середня тривалість постановки — 4,73 місяця)[71]. За повідомленням П. Нечеса, у 1926 році картина в середньому обходилася ВУФКУ 117 000 карбованців, а в

71. Про стан та перспективи роботи ВУФКУ: (Тези доповіді на II Пленумі ВУК) // Бюллетень Всеукраинского комитета союза работников искусств. — 1927. — № 11(19). — Ноябрь. — С. 13; Лапшин Ю. Київська кіно-конференція // Кіно. — 1927. — № 23/24(35/36). — Грудень. — С. 11.





Кадри з фільму «Сигнали з моря», 1927 р.

1927 — 63 000[72]. За повідомленням О. Шуба, вартість випуску одного фільму з 103 000 карбованців у 1927 році зменшилася до 67 000 — у 1927[73]. У 1926 році додаткові витрати складали 33%, в 1927 — 17%[74]. Проте часто запланований кошторис у 40 000-50 000 карбованців в реальності становив 100 000–150 000[75], а в деяких випадках виробництво картин обходилося ще дорожче.

Фільми «В пазурах радвлади», «Синій пакет», «Трипільська трагедія», «Вася-реформатор», «ПКП», «Непевний багаж», «Спартак», «Вибух», «Тіні Бельведера», «Кіра Кіраліна», «Сигнали з моря», «Справа

72. Нечес П. Десять років радянського кіновиробництва // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 19(120). — 4 ноября. — С. 12; Нечес П. Режим економії в кіновиробництві // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 21(122). — 22 ноября. — С. 12.
73. О. Ш[уб]. Перспективи української кінематографії // Культура і побут. — 1927. — № 48. — 17 грудня. — С. 5.
74. Нечес П. Десять років радянського кіновиробництва // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 19(120). — 4 ноября. — С. 12.
75. Яковлєв. Про себе трохи // Кіно. — 1926. — № 9. — Липень. — С. 22.

№ 128/з», «Ордер на арешт», «Митя» принесли ВУФКУ великі збитки. На їх виробництво було витрачено 2 424 798 карбованців, а отримано всього 664 798. Так, картина «Боротьба велетнів» (обійшлася в 252 000 карбованців), «ПКП» (206 000), «Тіні Бельведера» (148 856) стали повним провалом, що не повернули і 20 % витрат[76].

Виробництво картин 1927/28 року «Одна ніч», «Борислав сміється», «У павутині», «Тамілла», «Цемент», «Непереможні» обійшлися ВУФКУ в 802 750 карбованців, а касові збори склали лише 188 400 карбованців[77].

Безумовно, собівартість виробництва картин в Україні була дуже високою і перевищувала собівартість виробництва картин кінофабрик РРФСР. За відомостями київського «Торгово-промислового Бюлетеня», фільм «Тарас Шевченко», зйомки якого тривали впродовж року[78], обійшовся в 375 000 карбованців. За відомостями того ж «Бюлетеня», середня вартість картин ВУФКУ складала 250 000 карбованців. Цікаво відзначити, що наймасштабніша картина РРФСР «Панцерник “Потьомкін”» коштувала менше — 200 000 карбованців[79].

Таким чином, перевитрата запланованих на випуск кожного фільму коштів приносила колосальні збитки. У жовтні 1927 року Наркомосвіти УРСР ухвалив спеціальну резолюцію з приводу державного і господарського плану ВУФКУ на 1926/27 фінансовий рік:

«2. Комітет НКО відзначає зростання виробництва ВУФКУ за останні місяці, а також і заходи ВУФКУ щодо повного навантаження фабрик і затвердження елементів плановості в їх роботі. У той же час Колегія відзначає надзвичайну дорожнечу і випадковість виробництва картин ВУФКУ, що дало минулого року більш ніж 800 000 крб. збитку на виробництві, і, мабуть, буде така ж сума цього року, але потрібно мати на увазі, що абсолютна сума збитків має припадати замість 16 картин минулого року на 25 картин цього року, що відносно кожної картини має дати менші збитки, що вже є значним досягненням. Колегія вважає, що збитковість виробництва картин є не стільки наслідком попередньої обмеженості ринку експлуатації картин, скільки значною мірою результатом непланової і нераціональної роботи фабрик. Колегія НКО пропонує вжити рішучих заходів для здешевлення виробництва і доведення його до беззбитковості»[80].

З метою впорядкування фінансового стану ВУФКУ було запропоновано уникати постановок дорогих картин, ліквідовувати пропуски на виробництві, припинити видавати великі аванси за сценарії[81], зменшити кількість експедицій, знизити вар-

76. Черняк Є. Шляхи Української радянської кінематографії // Критика. — 1929. — № 5(16). — Травень. — С. 87–88.
77. Там само. — С. 89.
78. О работе Одесской кинофабрики ВУФКУ: [Ред. ст.] // Бюллетень Всеукраинского комитета союза работников искусств. — 1926. — № 2(6). — Октябрь. — С. 17.
79. Стоимость украинских фильм: [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1926. — № 39(142). — 28 сентября. — С. 18; На кінофабриці: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 36(137). — 3 апреля. — С. 13.
80. Резолюція по доповіді ВУФКУ про господарчий та фінансовий план на 1926/27 р.: Витяг з протоколу засідання Колегії НКО УСРР № 28 від 18 жовтня 1927 р. // Бюлетень Наркомосвіти. — Х., 1927. — № 43(79). — 1–5 листопада. — Арт. 654.
81. ЦКК про роботу ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театральний тиждень. — 1927. — № 7(76). — 13 січня. — С. 7; ЦК КП(б)У и Пленум Всеукраинского К-та Союза Рабис о деятельности ВУФКУ: [Ред. ст.] // Кино-фронт. — 1927. — № 2. — 1 февраля. — С. 31.

тість виробництва картин[82]. Сучасники відзначали, що в 1927 році намітилося поліпшення організації і раціоналізації виробництва, скорочення непродуктивних витрат, зменшення виробничого браку плівки, який досягав 200%. На початку 1927 року, за повідомленням режисера Одеської кінофабрики П. Долина, накладні витрати зменшилися на 8%, що дало економію 41 247 карбованців[83]. Судячи зі звітів, було знижено накладні витрати з 37% до 26%, ущільнено штат Одеської кінофабрики з 53 чоловік до 38, термін виробництва картин знижено з 13–18 місяців до 3–5[84].

Проте, у 1928 році ВУК Робмису критикував ВУФКУ за постійну перевитрату коштів на постановку картин до 50% і пропонував відомству складати реальніші кошториси постановок і посилити контроль за їх виконанням[85]. На IV Пленумі ВУК Робмису відносно собівартості фільмів ВУФКУ ухвалило спеціальну резолюцію:

«10. Вартість картин українського виробництва досі ще дуже велика і складає в середньому 70-80 тис. крб. Пленум вважає, що ВУФКУ у подальшому не має ганятися за «бойовиками» і основна установка української кінематографії має бути на звичайну продукцію, розраховану на широкого глядача, а відтак і установка що і вартість картин, а саме: середня вартість картин має постійно зменшуватися і до кінця п'ятирічки не перевищувати 50 000 крб.»[86].

Цю резолюцію було виконано, проте собівартість, на думку кіночиновників, залишалася ще високою. На Всесоюзній партійній кінонараді І. Воробйов доповідав:

«Вартість картин показала, що наше кіновиробництво є поки що дорогим, хоча і йде шляхом здешевлення. Так, у 1925/26 господарському році одна картина в середньому коштували 115 000 карбованців, в 1926/27 році картина нам обходиться до 73 000, в 1927/28 році по нашому плану і за фактичними даними картина нам коштує 50 000 карбованців»[87].

У 1929 році середня собівартість фільму збільшилася і склала за промфінпланом 60 000 карбованців[88]. Але в реальності собівартість була вищою і складала 64 000[89], а в деяких випадках доходила до 70 000[90] і навіть до 80 000[91]. У зв'язку із цим, Пленум ВУК Робмису, констатувавши надмірно високу середню вартість фільму, поставив перед ВУФКУ завдання «на основі впровадження раціоналізації і максимального усунення непродуктивних витрат довести до кінця п'ятирічки середню вартість картин до 50 000 карбованців»[92].

82. Новые вехи: [Ред. ст.] // Советский экран. — 1927. — № 25. — 21 июня. — С. 1.
83. Долина П. Одеська кінофабрика // Нове мистецтво. — 1927. — № 8(49). — 22 лютого. — С. 12–13.
84. Бродский Д. На 1-й кинофабрике ВУФКУ // Рабис. — 1927. — № 21(63). — 7 июня. — С. 12; Бродский Д. На первой кинофабрике ВУФКУ // Рабис. — 1927. — № 36(78). — 20 сентября. — С. 8.
85. Про стан роботи ВУФКУ // Бюлетень Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв. — 1928. — № 7(27). — Липень. — С. 5.
86. Резолюції та постанови IV-го Пленуму Всеукраїнського комітету (23–24 жовтня 1928 року) // Бюлетень Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв. — 1928. — № 11(31). — Листопад. — С. 7.
87. Пути кино. Первое всесоюзное партийное совещание по кинематографии / под ред. Б. С. Ольховского. — М.: Теакинопечать, 1929. — С. 270.
88. Воробйов і. Про українське кіно. Стан, плани і перспективи української кінематографії. — К.: ВУФКУ, 1929. — С. 22; Колин Н. Вказ. пр.
89. Косячний П. Перед шерегом цифр // Кіно. — 1929. — № 19(67). — Жовтень. — С. 4.
90. Косячний П. Лице наступного // Кіно. — 1930. — № 17(89). — [Вересень]. — С. 7; Кацанов Я. О пятилетке украинской кинопромышленности // Рабис. — 1929. — № 4. — 22 января. — С. 10.
91. Батуров Д. Вказ. пр. — С. 113.
92. Кацанов Я. О. Вказ. пр.

Проте показники прибутку ВУФКУ росли завдяки виключно прокату іноземних фільмів. Українське кіновиробництво малорентабельне, а точніше збиткове. Ця збитковість була рекордною в 1928/29 році і склала 2 376 236 карбованців, незважаючи на те, що радянська продукція в прокаті склала більше 66%. Але, приміром, фільм «Багдадський злодій» подивилося близько 2 000 000 глядачів, тобто один цей фільм зібрав стільки глядачів, як українські картини «Одна ніч», «Борислав сміється», «В павутині», «Тамілла», «Цемент», «Непереможні» разом узяті. Тож, необхідно визнати, що і тут справа йде дуже так (на жаль, це питання недостатньо опрацьоване; точних цифр відвідування немає). У середньому український фільм знаходився в прокаті від 3 до 6 днів, за рідким винятком — 10. А зарубіжні фільми мінімум 8 днів, а в основному від 14 до 30 днів[93].

П'ятирічний план передбачав планомірне зменшення собівартості виробництва українських картин з 60 000 у 1928/29 господарському році до 55 000 — у 1932/33[94]. А прибуток відповідно планувалося збільшити із 17 413 300 карбованців у 1928/29 році до 37 080 000 — у 1932/33[95].

У РРФСР також велася рішуча боротьба за зниження собівартості картин. Наведемо деякі статистичні дані. У 1926 році середня собівартість фільму складала 50 000 карбованців[96]. Проведений розрахунок вартості кіновиробництва показав, що, враховуючи усі виробничі витрати, які включали: 1) сценарій; 2) плівка і обробка; 3) декорації; 4) артисти і знімальна група; 5) технічний персонал; 6) інші основні витрати (освітлення, транспорт і т. д.); 7) соцстрахування, культосвіта і т. д.; 8) усі інші накладні витрати, — вартість метра негативу складає 16 карбованців 27 копійок. Таким чином, собівартість фільму завдовжки від півтора до двох тисяч метрів складає від 49 до 64 тисяч карбованців[97].

За проведеними дослідженнями 32 фільмів, випущених в РРФСР у 1926–1927 роках, з'ясувалося, що собівартість їх коливається від 24 000 карбованців («Шпундик») до 340 000 («Декабрісти») і в середньому складає 84 000 карбованців[98].

Совкіно у 1929 році приймає кошторис, згідно з яким собівартість одного фільму складає 75 000 карбованців. Проте Держплан РРФСР запроектував середню вартість ігрового фільму в 60 000. Проте собівартість фільмів продовжує збільшуватися, і за перший квартал 1930 року вона досягла 103 000 карбованців[99].

Згідно з прийнятим п'ятирічним планом випуск ігрового фільму в середньому не повинен перевищувати 6 місяців у 1930/31 господарському році, а в 1931/32 — скоротитися до 5 місяців. Собівартість ігрового фільму в 1930/1931 році в се-

93. Черняк Є. Вказ. пр. — С. 93.
94. Воробйов І. Економіка кіно: Перспективи розвитку української кінематографії // Кіно. — 1928. — № 10(46). — Жовтень. — С. 20.
95. Воробьёв И. Перспективы развития украинской кинематографии // Кино и культура. — 1929. — № 2. — С. 77; Воробйов І. Економіка кіно: Перспективи розвитку української кінематографії // Кіно. — 1928. — № 10(46). — Жовтень. — С. 20.
96. Алейников М. Организация кинопроизводства // Советское кино. — 1926. — № 3. — Апрель. — С. 6.
97. Юдин Н. Сколько стоит советская фильма и почему? / Николай Юдин // Советское искусство. — 1926. — № 2. — Февраль. — С. 75.
98. Ефремов И. О прокатной политике Совкино // Кино и культура. — 1929. — № 4. — С. 5.
99. История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат. — М., 2012. — С. 346.

редньому не повинна перевищувати 75 тисяч карбованців[100]. Проте відзначимо, що кіномережа РРФСР була втричі більшою, ніж в УРСР, і тому відсоток російських фільмів, що окуплюються, був вищим за українські. Та проведені в Москві дослідження показали, що фільм, собівартість якого перевищує 120 000 карбованців, в прокаті по РРФСР за рідким винятком окупає витрати.

Причинами дорожнечі українського кіновиробництва були нераціональне планування роботи, нестача необхідного устаткування, недобросовісність деяких кінопрацівників, а іноді — зловживання і розтрата.

Серед недоліків відзначимо, що кінофабрики були відірвані від центру і не мали достатньої самостійності. І за щонайменшого приводу необхідно було їхати до правління ВУФКУ (приймання сценаріїв, прийом знятого матеріалу і т. д. і т. п.). Зайвий бюрократизм, на думку виробничників, затягував час виробництва картин[101]. Приміром, режисер після отримання сценарію працював над ним, після чого сценарій читав директор. У процесі постановки директор переглядав знятий матеріал і вносив необхідні корективи. Коли фільм був готовий, його приймала художня рада кінофабрики, і лише після цього картина потрапляла в Головреперткомдля остаточного вирішення випуску в прокат[102].



Знімальна група фільму «Джиммі Хіггінс». Одеська кінофабрика, 1928 р.

Серед недоліків також відзначалися невміле керівництво адміністраторів знімальних груп[103] і низька дисципліна техперсоналу[104]. Але, мабуть, одним із найвагоміших чинників була відсутність сценарного матеріалу. Так, у 1927/28 і 1929/30 роках на Одеській кінофабриці через нестачу сценаріїв більше 40% режисерських груп були у стані простою[105].

Ще один чинник дорожнечі українського кіновиробництва — безгосподарність. Приміром, сценарій Ісаака Бабеля «Джиммі Хіггінс» пролежав у редактораті ВУФКУ три роки, а коли надійшов на Ялтинську кінофабрику, Бабель опротестував постановку без його додаткових переробок[106]. У результаті було упущено

100. Кино. — 1930. — 15 марта.
101. Почему мы снимаем четыре месяца: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 37(138). — 11 апреля. — С. 6.
102. Кордюм А. Художня рада й кіносуспільність // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 18(119). — 25 октября. — С. 16.
103. Нечес П. Адміністратори в кіно // Кіно. — 1929. — № 13(60). — Липень. — С. 1.
104. За якість і зменшення собівартості: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 5(53). — Березень. — С. 1.
105. Б'ємо на сполох: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 20(68). — Жовтень. — С. 1.
106. Шершеневич В. Фабрика ВУФКУ // Советский экран. — 1927. — № 34.

час і витрачено зайві кошти. Особливо показово це на прикладі Олександра Довженка:

«1 листопада 1927 р. Довженко здав «Звенигору». Поїхав до Києва. Тут йому запропонували постановку фільми про повстання київських арсенальців. За два сценарії на цю тему заплатили 3 500 крб. Але сценарії виявилися зовсім не придатними. Засів за них Довженко. Витратив на це півтора місяці. Поїхав у Харків у репертком. Потім знову в Київ. Потім в Одесу. А тут вже і зима кінчається. Довелося спішно виїжджати в Київ і без жодного плану знімати зимову натуру. А з Києва знову в Одесу — кошторис розробляти. А потім — знову в Київ. У чому ж справа? А вся річ у тому, що режисерові доводиться писати сценарій, замість того щоб тільки його ставити. Доводиться їхати до Одеси і збивати групу і розробляти план постановки, щоб в Києві не набігали відрядні. Хіба це не безгосподарність, коли режгрупи працюють 16–18 годин на добу і знімають в чотири рази менше того, що могли б зробити. А що головне в павільйонах? Світло — електричні сонця. І це сонце на Одеській кінофабриці зовсім не бережуть. З одного павільйону в інший доводиться тягнути вручну апаратуру вагою в 15-20 пудів. Немає колосників, і, коли треба підняти прожектори вгору, їх, зазвичай, піднімають на руках. Зриваються прожектори, падають, псуються. Через це бувають і нещасні випадки з освітлювачами. Голова виробничої комісії тов. Іванов говорить: ми працюємо кустарно. Ніякої механізації: в механічних майстернях немає токарного верстата, фрезерного, ножиць. А коли ми підняли питання про те, щоб влаштували підйомник для апаратури, нам сказали: даруйте, немає зайвих грошей. А те, що 80% робочого часу, як заявляють оператор Демуцький і режисер Довженко, йдуть на перестановку апаратури, чи це не пущені за вітром десятки тисяч карбованців?»[107].

Одним із виходів щодо прискорення процесу постановки картин правління ВУФКУ бачило в переході співробітників кінофабрик на відрядний режим роботи. За повідомленням завідувача виробничим відділом ВУФКУ Я. Мазо, у вересні 1927 року на Одеській кінофабриці було переукладено договори з художнім персоналом і працівниками підсобних цехів. Режисерам і операторам оплату планувалося здійснювати за кожну картину окремо, а співробітникам підсобних цехів — по довіднику бюро тарифного нормування[108]. За кращу якість картин для режисури вводилися премії[109].

У СРСР у 1926–1927 роках почалася боротьба із розкраданнями в кінематографі, які сильно здорожували собівартість кінопостановок. Преса тих років рябіла фейлетонами про розкрадання: у «Правді» з’явився фейлетон Сосновського «Чубарів кінопровулок», у «Комсомольській Правді» фейлетон Зорича «За кулісами кіно» і т. д. Численні господарські злочини обходилися студіям дуже дорого. Особливо багато подібних злочинів скоювалося в РРФСР. Слухання в Москві низки «гучних кінематографічних справ» розкрило громадськості жахливий розмах розкрадань у кіноорганізаціях.

107. Шмулевич А. Бесхозяйственность на Одесской кинофабрике ВУФКУ // Рабис. — 1928. — № 22. — 29 мая. — С. 19.
108. Киностроительство Украины: (Беседа с зав. производственным отделом центрального правления Вуфку т. Мазо) // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 13(114). — 1 сентября. — С. 11.
109. На кинопроизводстве: [Ред. ст.] // Рабис. — 1927. — № 47(89). — 6 декабря. — С. 13.



Споруджування декорацій до фільму «Звенигора». Одеська кінофабрика, 1928 р.



У 1925 році Госкіно придбало 1 200 сценаріїв. З цього числа прийнято було радою — 284, з яких лише 64 пішло в роботу. Але з них поставленими виявилися всього 28 картин, з яких придатними до демонстрації визнали всього 6. Пролеткіно з 24 прийнятих сценаріїв, які обійшлися у 10 000 карбованців, поставило тільки 2. Режисер О. Рахманінова упродовж трьох років переробляла для Пролеткіно свій сценарій — «За що?», отримавши за це 14 000 карбованців. Плюс до цього 15 000 карбованців було витрачено на попередню підготовку, на костюми, на декорації. А картина так і не вийшла. «Сценарний грабіж» полягав в тому, що сценарії купувалися у «своїх», часто нефахових літераторів.

Також відзначалася і колосальна виробнича перевитрата наданих коштів у кіноорганізаціях Госкіно, Пролеткіно і Культкіно. Приміром, заплановані витрати в 48 000 карбованців на постановку фільму «Азбек Заур» у результаті зросли до 150 000, «Важкі роки» — з 26 000 до 65 000, «Під владою Адата» — з 41 000 до 80 000, «Кафе Фанконі» — з 90 000 до 160 000. Картина «Мабул», що не вийшла на екран, обійшлася в 200 000 карбованців, а знятий матеріал експедиції в Сибір для фільму «Лєнський розстріл», що коштував 6 000 карбованців, виявився бракованим, а сам фільм у результаті не був поставлений. Даремно були витрачені і 30 000 карбованців на забраковану другу серію картини «Багдадський злодій». До 600% знятого матеріалу кінофабрик РРФСР виявилося бракованим, а накладні витрати Пролеткіно досягли 53%. Знімальний персонал отримував завищені оклади по декілька місяців, і були практично не завантажені роботою (один знімальний день актриси Н. Лі, наприклад, обходився у 875 карбованців)[110].

В Україні подібні злочини також мали місце і присікалися. Так, РКІ УРСР виявила великі зловживання на Одеській кінофабриці. Із 502 000 карбованців, витрачених за перше півріччя 1926 року, 133 000 (понад 25%) припадало на накладні витрати. Справа про зловживання і безгосподарність на фабриці була передана прокуророві[111]. Голова правління ВУФКУ О. Шуб відносно зловживань, розкрадань і принижень режисерами і адміністраторами актрис «мерзотними пропозиціями»[112] відзначав:

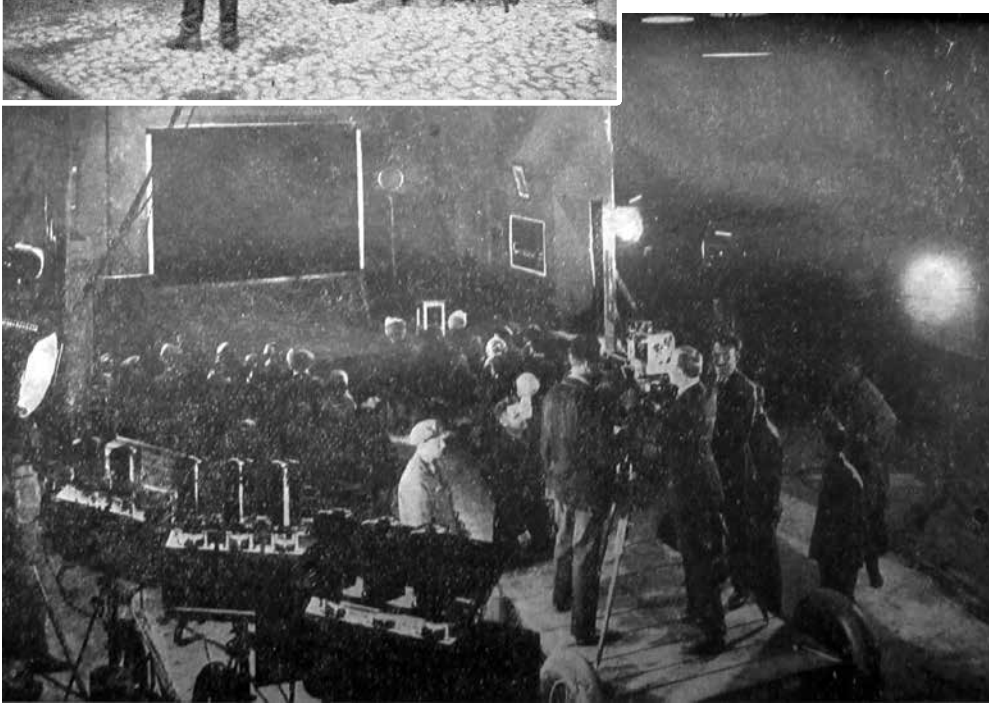
«Процес московських кінопрацівників, який привернув до себе увагу усієї радянської громадськості, висвітлив жахливі і обурливі факти і матеріали, які характеризують злочинну вакханалію на кіновиробництві, має стати предметом особливої уваги для нас, працівників кінематографії. <…> А над усім цим духом грабежу і розтрати державних грошей панує ще на додаток насильство над жінкою, насильство над правом людини, звичаї турецького гарему»[113].

110. Крик немого: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 25. — 11–18 травня. — С. 5; За кулисами «Пролеткино»: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1926. — № 9. — 15 мая. — С. 12; Зорин А. За кулисами кино // Театр — музика — кіно. — 1927. — № 19(71). — 22–28 березня. — С. 4; Стэк. Кинштанники // Театр — музика — кіно. — 1927. — № 22(73). — 22–28 березня. — С. 5; За это будут судить руководителей Госкино?: [Ред. ст.] // Томский зритель. — 1927. — № 13(25). — 29 марта. — С. 8.
111. Злоупотребления на Одесской фабрике ВУФКУ: [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1926. — № 31(134). — 3 августа. — С. 16.
112. У пресі повідомлялося про режисерів В. Гардіна, В. Іванівського, Г. Рошаля і ін., які робили початківцям актрисам подібні пропозиції. Див.: К. В чем дело? // Томский зритель. — 1927. — № 13(25). — 29 марта. — С. 9.
113. Шуб О. За вилікування, за оздоровлення кіно // Кіно. — 1927. — № 7(19). — Квітень. — С. 1.



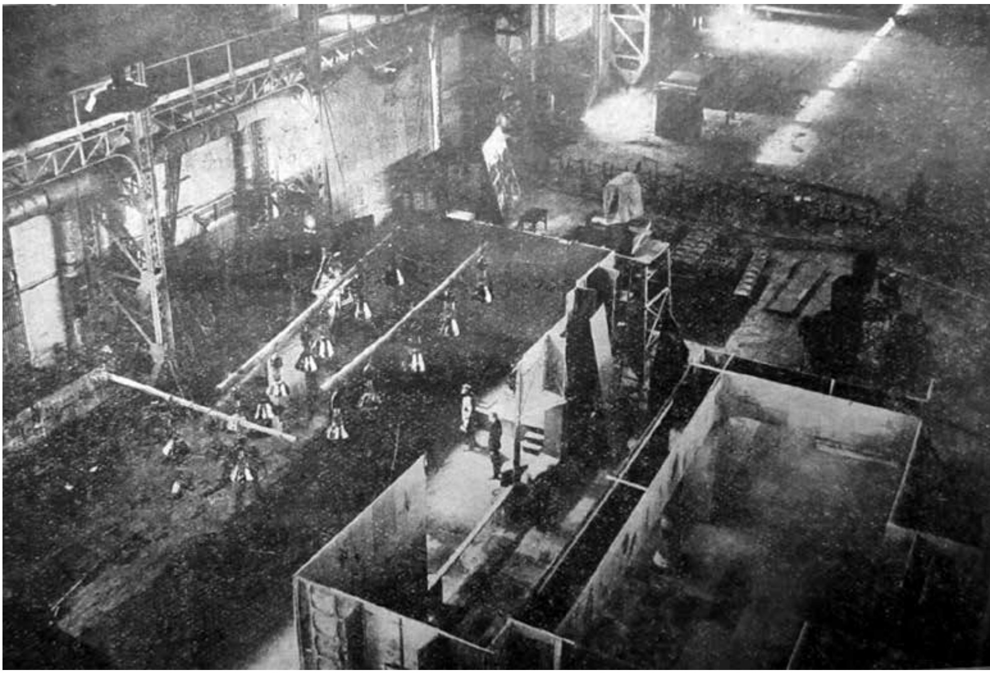
Робочий момент знімання фільму «Перекоп». Українфільм, 1930 р.

Підготовка до знімання в павільйоні



Становлення матеріально-технічної бази української кінематографії відбувалося без особливої допомоги з боку держави, і ВУФКУ в цьому питанні могло розраховувати виключно на власні ресурси. Амбітні плани по організації в Україні найбільшої в СРСР кіновиробничої бази частково були реалізовані. У період з 1922 по 1930 роки практично повністю зруйновані одеські і ялтинські павільйони вдалося обладнати за останнім словом техніки.

Згодом керівництво ВУФКУ зосередило значні зусилля на будівництві Київської кінофабрики, яка, за відгуками багатьох сучасників, у тому числі й іноземців, мала стати найбільшою в СРСР як за розмірами, так і по кількості новітнього кіноустаткування. Та мода на гігантоманію не виправдалася. Але з часом виявилися прорахунки в проектуванні Київської кінофабрики. Буквально через пару років після введення її в експлуатацію кінопромисловість РРФСР і УРСР перейшла на випуск звукових фільмів. І тоді стала очевидна повна непристосованість Київської кінофабрики до процесів випуску звукових фільмів.



Зйомка в павільйоні

5.2 Організаційно-господарські процеси кіновиробництва

Із перших місяців роботи ВУФКУ, окрім «збирання» усього кіномайна України, намагається налагодити власне кіновиробництво. Технічних можливостей для організації кінопроцесу практично не було — напівзруйновані колишні павільйони Д. Харитонова і К. Борисова в Одесі і «Світлотінь» — у Києві. У лютому 1922 року ялтинські павільйони, що раніше належали І. Єрмольєву і О. Ханжонкову, були передані Кримнаркомосвіти в концесію приватним підприємцям Більяні і Корну[114].

Ялтинська кіновиробнича база мала низку переваг —мальовничі види, прекрасні парки могли використовуватися як природні декорації, а м’який теплий клімат дозволяв робити кінозйомку впродовж усього року. ВУФКУ вдалося домовитися з Наркомосвіти Криму про п’ятирічну оренду двох павільйонів, заплативши приватним орендарям великий штраф. З огляду на те, що в роки Громадянської війни вони значно постраждали, кримський уряд погодився здавати павільйони не за орендну плату, а за капіталовкладення у виробництво. Об’єднані павільйони отримали назву «2-а Держкінофабрика ВУФКУ»[115]. 12 травня 1922 року

114. Коммунист. — Харьков. — 1922. — 8 февраля; В Фото-Кино-Комитете: [Ред. ст.] // Художественная мысль. — 1922. — № 5. — 18–25 марта. — С. 21. Італійський підданий В. Р. Більяні в 1926 році орендував у Харківського обласного відділу ВУФКУ кілька кінотеатрів. Однак виявився злісним неплатником. Надалі він очолив ЦК Помдет і під маркою цієї організації намагався взяти в оренду черговий кінотеатр. Див.: ДАХО. — Ф. Р–1765. — Оп. 1. — Спр. 3. — Арк. 55–56.

115. Кино: [Ред. ст.] // Театр, литература, музыка, балет, графика, живопись, кино. — 1922. — № 1. — 9 сентября. — С. 15.

Кримнаркомосвіти було укладено договір з ВУФКУ на оренду кіноуправлінням терміном по 31 грудня 1925 року двох кіноательє в Ялті із наданням ВУФКУ монопольного права прокату фільмів у Криму. За тим же договором Кримнаркомосвіти передавало ВУФКУ у власність кіномайно на суму 25 318 крб. 14 коп. Орендна плата за користування ательє була встановлена у розмірі 10% з валового прибутку з виробництва, а плата за монополію прокату — у розмірі 15% з валового прибутку від прокату[116].

Відкриття Ялтинської кінофабрики відбулося 13 вересня 1922 року[117]. До роботи на фабриці відразу ж приступили запрошені з Москви кінопрацівники — режисер Володимир Гардін, художник Володимир Єгоров, актори Зоя Баранцевич і Олег Фреліх.

Саме ж ВУФКУ отримувало неодноразово пропозиції про передачу одеських павільйонів в оренду приватним особам. Та, незважаючи на вигідність низки пропозицій, вони були відхилені окружним відділенням. Виробничі процеси в одеських павільйонах розпочалися в середині 1922 року. Але оснащення павільйонів не могло задовольнити запити кіновиробництва. У 1923 році починаються роботи по оснащенню одеських павільйонів, щоб зробити з них кращу кінофабрику в СРСР.

Під керівництвом адміністратора Одеської кінофабрики Я. А. Корна і директора крайвідділу ВУФКУ М. Я. Капчинського почалися ремонтно-будівельні роботи щодо переобладнання одеських павільйонів у кіномістечко. Архітектурно-художніми роботами керував художник-архітектор В. В. Єгоров. На фабричній території, насамперед, була прокладена бруківка від вулиці до фабрики, володіння обноситься огорожею зі спеціальними архітектурними воротами, за малюнками художників Суворова і Цукера висаджуються дерева, облаштовується фонтан[118]. Також



М. Капчинський (сидить в центрі) з співробітниками Одеської кінофабрики. 1923 р.

116. Дело по иску Народного Комиссариата по Просвещению Крымской ССР к Всеукраинскому Фото-Кино управлению о 26 887 руб. 91 коп. по договору о расторжении последнего: Постановление Высшей арбитражной комиссии при СТО № 453 от 15 мая 1924 года // Решения Высшей арбитражной комиссии при СТО. — М., 1925. — Вып. 5. —С. 9.

117. Украинская кинопромышленность в Ялте: [Ред. ст.] // Фото-кино. — 1922. — № 1. — Октябрь. — С. 22.

118. Первый киногородок в России: [Ред. ст.] // Кино. — 1923. — № 1(5). — Январь. — С. 36–38; Всеукраинское Фото-Кино-Управление: (Беседа с отв. раб. ВУФКУ Я. А. Корном) // Кино. — 1923. — № 2(6). — Февраль-март. — С. 33; Силуэты. — 1923. — № 12. — С. 13; Экран. — 1923. — № 1. — С. 18–19; Б. Ф. За работой // Силуэты. — 1922/23. — № 6/7. — Март. — С. 11.



Співробітники Одеської кінофабрики. 1923 р.

П. Чардинін (четвертий зліва в другому ряді) зі співробітниками Одеської кінофабрики.



була побудована окрема електростанція, приміщення для лабораторії, будинок для проживання робітників і службовців. По сусідству відремонтували три дачі для московських артистів, що приїжджають з Криму. Одночасно у павільйонах встановлюються куплений за кордоном парк прожекторів[119].

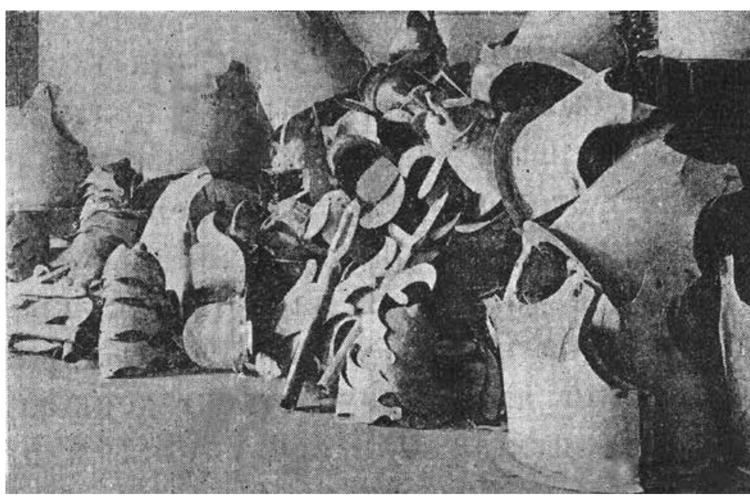
До кінця 1923 року в Одесі працювали два павільйони (один, за інформацією у прес, — кращий в СРСР), дві лабораторії (Пролетарський бульвар), деко-

119. Свой. Советское кино возрождается // Силуэты. — 1923. — № 13. — С. 13.



О. Довженко зі співробітниками Одеської кінофабрики. Другий зліва — М. Йогансен.

Бутафорія для фільму «Тарас Бульба»



раційна майстерня, склад меблів, їдальня і бібліотека, котельна, фотопавільйон (вул. Лассаля, 21) для виготовлення художніх знімків[120]. Для стабільної роботи в розпорядження кінофабрики надійшло 55 000 метрів кіноплівки[121]. Крім того, Головполітосвіти віддало розпорядження про безперешкодне надання кінофабрикам ВУФКУ костюмів і меблів зі складів театрів і музеїв для зйомок в Києві і Одесі історичних фільмів «Тарас Бульба» і «Остап Бандура»[122].

Ялтинська кінофабрика була для ВУФКУ допоміжною, і велика частина коштів відпускалася на закупівлю устаткування і реконструкцію кіномістечка — Одеської кінофабрики. За спогадами П. Нечеси, за шість місяців роботи на постановку восьми картин було відпущено всього 32 000 карбованців. Три місяці не виплачувалася

120. Силуэты. — 1923. — № 11. — С. 21; Кинопроизводство в Одессе: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № 1(15). — [Октябрь, 1923]. — С. 12; Кинопремьеры о кино: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № 5(19). — Ноябрь 1923. — С. 12; Киносезон в Одессе: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № (5)19. — Ноябрь 1923. — С. 12; Производство Вуфку: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № 6(20). — [Декабрь, 1923]. — С. 12.
121. Кинопроизводство ВУФКУ: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № 15. — Осень 1923. — С. 11.
122. Все для советского кино: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № 17. — Осень 1923. — С. 11.

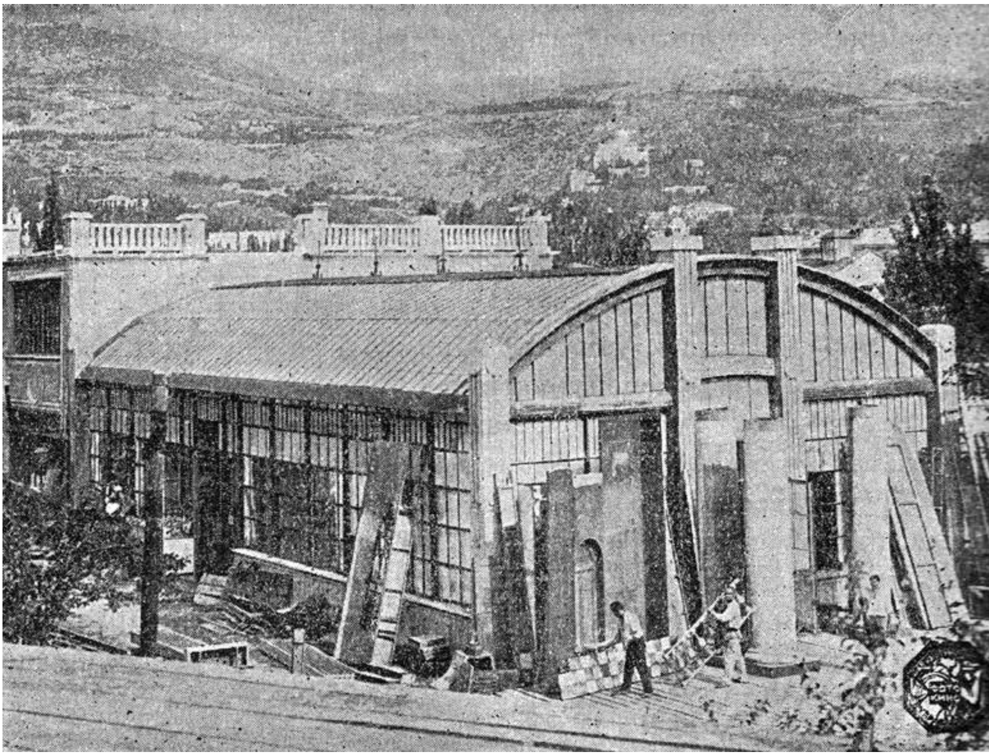
зарплата, і не було грошей заплатити візникові, який був потрібний для зйомок картин[123]. Брак коштів не дав можливості ВУФКУ повною мірою використати ялтинські ательє, і ці обставини змусили Наркомосвіти Кримської АРСР розірвати договір і передати наприкінці 1923 року ательє приватному російському товариству Левфільм[124].

Левфільм будувало плани з розмахом розгорнути кіновиробництво в Криму. У пресі повідомлялося про початок 1 липня зйомок грандіозного бойовика за сценарієм Ольги Блажевич з епохи звільнення Криму від врангелівців — «Боротьба за перекоп» («Даєш Крим») із залученням тисяч статистів. Військова частина постановки була розроблена колишнім генералом Слащовим і командиром Червоної армії Сабліним. Передбачалися великі маневри військ у Перекопі, щоб мати точне уявлення про історичний бій. Режисером було запрошено Віктора Туріна, що нещодавно повернувся з Америки. З Німеччини приїхали оператор Шунеман і художник-архітектор Шарфенберг. 10 липня режисери Доронін і Бойтлер приступили до зйомок трюкових картин «Два світи» і «Маяк у Туапсе» за сценарієм Бойтлера. 22 липня режисер Олександр Іванов-Гай почав зйомку культурфільму «Всесоюзна здравниця». Також у виробничих планах були сценарії «За стіною» по оповіданню Данилевського у постановці О. Фреліха, «Свято святого Йоргена» і ряд етнографічних культурфільмів[125]. Проте, незважаючи на численні повідомлення у пресі, зйомки так і не розпочалися[126].

Справа, затіяна Левфільмом, лопнула, і 9 жовтня 1924 року ВУФКУ підписало трирічний договір із Кримнаркомосвіти про оренду ялтинського павільйону (колишнього Єрмольєвського). Згідно з планом ВУФКУ зобов'язувалося інвестувати 75 000 карбованців упродовж трьох років і випускати 10 000 метрів негативу на рік, з яких 2 000 метрів вироблятимуться за замовленням Кримнаркомосвіти (з кримського життя)[127]. Виробничий план Ялтинської кінофабрики включав 12 програм на дві знімальні групи. Програма кінофабрики в Ялті була базувалася на побутових сценаріях про Крим і Громадянську війну. Перша програма — «романтика Жовтня», друга — «романтика Громадянської війни в Криму»[128].

Отримані таким чином фільми Кримнаркомосвіти припускав безкоштовно демонструвати в селах і у своїх клубах. Колишній павільйон Ханжонкова Кримнаркомосвіти припускав здавати в оренду на тих же умовах. Рухоме і нерухоме майно оцінювалося в 100 000 карбованців (колишній Єрмольєвський павільйон) і 30 000 — Ханжонківський[129]. Директором Ялтинської кінофабрики було призначено Ореловича[130]. Художній колектив був невеликий — В. Турін (режисер), Р. Шарфенберг (художник-архітектор) і Лінден (освітлювач)[131].

123. Нечес П. Десять років радянського кіновиробництва // Театр, клуб, кіно. — 1927. — № 19. — С. 12.
124. Маршан Р., Вейнштейн П. Пять лет советской кинематографии: 1919–1924. Историко-политический и экономический обзор. Л.–М.: Издание журнала «Кино-неделя», 1925. — С. 179.
125. Левфильм: [Ред. ст.] // Кино-неделя. — 1924. — № 16. — 20 мая. — С. 2; Кинофабрика в Крыму: [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1924. — № 29. — 29 июля. — С. 13; Трауберг И. Письмо из Крыма и Ялта // Кино-неделя. — 1924. — № 26. — 29 июля. — С. 7.
126. Трауберг И. Крымские впечатления // Кино-неделя. — 1924. — № 34. — 23 сентября. — С. 13.
127. О. Д. К. Производство ВУФКУ // Советское кино. — 1925. — № 6. — Ноябрь–декабрь. — С. 20.
128. Крым: [Ред. ст.] // Кино-журнал АРК. — 1924. — № 40/41. — 11 ноября. — С. 31.
129. Крым. Беседа с Уполномоченным Наркомпроса Крым. ССР тов. В.П. Бугайским // Кино-неделя. — 1925. — № 2(49). — 9 января. — С. 12.
130. Ялта: [Ред. ст.] // Кино-неделя. — 1925. — № 3(50). — 13 января. — С. 12.
131. Гегузин Ю. Письмо из Крыма // Вестник работников искусств. — 1925. — № 3(25). — С. 24.



Ялтинський павільйон. 1923 р.



Ялтинський павільйон. Підготовка до знімання. 1923 р.

На Ялтинській кінофабриці, що знаходилася в жалюгідному стані, поступово були усунені усі недоліки: обладнана кінолабораторія, облаштовані оббивно-драпірувальна майстерня, гримерна і малярна. Зроблено внутрішній ремонт лабораторії, встановлено додатковий сушарний барабан і всіляка кіноапаратура. Додатково було ще закуплено устаткування в Німеччині[132]. Судячи з документації, що збереглася, на реконструкцію ялтинських павільйонів ВУФКУ щорічно витрачало 25 000 карбованців[133].

132. Ялтинская ф-ка ВУФКУ: [Ред. ст.] // Кино-журнал АРК. — 1926. — № 2(14). — Февраль. — С. 26.
133. ЦДАГО України. — Ф. 1. — Оп. 20. — Спр. 2027. — Арк. 133.



Та у підсумку ВУФКУ не виконало своїх договірних зобов'язань. І в 1925 році Вища арбітражна комісія при РТО РРФСР винесла ухвалу визнати договір Кримнаркомосвіти з ВУФКУ розірваним і зобов'язати українське кіноуправління:

«1) повернути усе орендоване за договором майно;

2) зобов'язати ВУФКУ сплатити на користь НКОсвіти:

а) належну з відповідача суму заборгованості службовцям 1 345 крб,

б) різницю між сумою внесеною ВУФКУ і належною за прокатними операціями 1 569 крб. 77 коп. і

в) вартість відчуженого у власність ВУФКУ майна 23 973 крб. 14 коп., а всього 26 887 крб. 91 коп. зол.»[134].

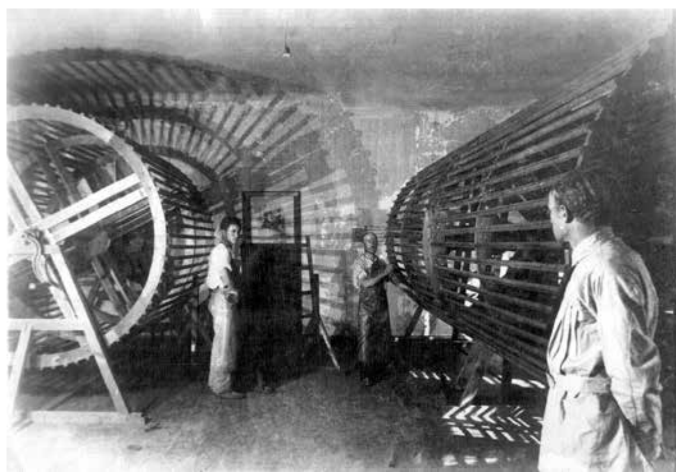
Перевірка комісією стану справ орендованих ВУФКУ ялтинських павільйонів показала, що орендоване майно використовується з порушенням договірних умов і його призначення, і це послужило основою для дострокового розірвання договору:

«У справі встановлюється, що ательє б. Ханжонкова знаходиться у безгосподарному стані, павільйон для зйомок вимагає серйозного ремонту, підвал під лабораторії затоплений водою, виявлений обвал підпірної стіни, а з моменту укладення договору ніякого виробництва в ательє не було. На фабриці б. Єрмольєва ставлення до майна таке ж безгосподарне. Незважаючи на наближення літнього сезону, не помічено жодних ознак підготовки до знімальних робіт. За загальним висновком комісії, продуктивність фабрик надзвичайно низька, відношення до майна абсолютно безгосподарне (неправильне зберігання і незастрахований інвентар, заборгованість Держстраху по страховці будівель і т. д.). Виходячи з мети договору і враховуючи культурно-освітнє значення кінематографічної промисловості, слід визнати, що такий стан справи є неприпустимим і таким, що порушує суть угоди сторін, особливо через надане ВУФКУ за договором монопольне право прокату кінокартин»[135].

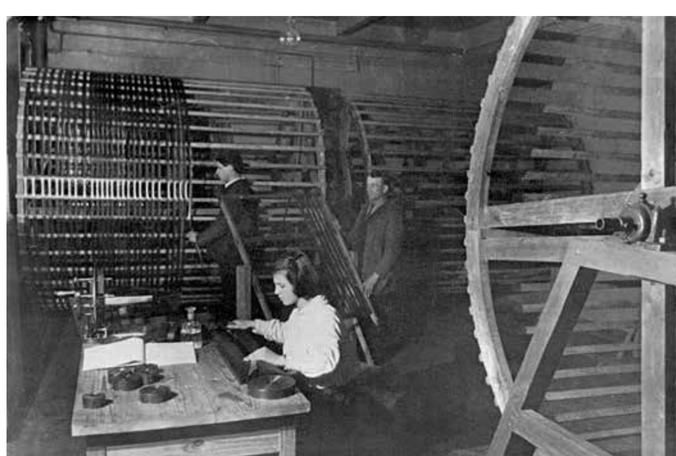
134. Дело по иску Народного Комиссариата по Просвещению Крымской ССР к Всеукраинскому Фото-Кино управлению о 26 887 руб. 91 коп. по договору о расторжении последнего: Постановление Высшей арбитражной комиссии при СТО № 453 от 15 мая 1924 года // Решения Высшей арбитражной комиссии при СТО. — М., 1925. — Вып. 5. — С. 10.

135. Досрочное расторжение договора найма // Гражданский кодекс с постатейно систематизированными материалами / Сост.: А. Ганин, С. Зайцев, В. Изволенский и др. Издание 3-е переработанное и дополненное до 1 января 1928 г. — Москва: Юридическое издательство НКЮ РСФСР, 1928. — С. 595.

З осені 1924 роки робота на Одеській кінофабриці відбувалася у двох напрямах. Передусім, необхідно було кустарну роботу перекласти на рейки справжнього виробництва. У цьому відношенні велике значення мали обладнані при кінофабриці підсобні майстерні і достатня кількість освітлювальної апаратури (по наявності освітлювальних приладів і по механізації підсобних підприємств Одеська кінофабрика займала одне з перших місць серед фабрик СРСР)[136]. За повідомленнями преси, на Одеській кінофабриці було вдосталь кредитування, палива, одягу, мануфактури, усі робітники повністю забезпечені спецодягом, а деякі підсобні виробництва отримували і спецхарчування[137].



Лабораторія Одеської кінофабрики



До 1925 року було побудовано простору світлу столярну майстерню, а також будівлі для зберігання декорацій і піротехнічних виробів, декілька підсобних цехів, малярний, скульптурно-бутафорський, електротехнічний, апаратурно-механічний, шпалерний і кравецький, друга кінолабораторія. Була власна друкарня і перев'язувальний пункт[138], побудований додатковий залізно-каркасний павільйон, столярно-складальна і механічна майстерні, центральна котельня і пересувна електростанція, що було відзначено комісією із вивчення технічного устаткування, яка пра-

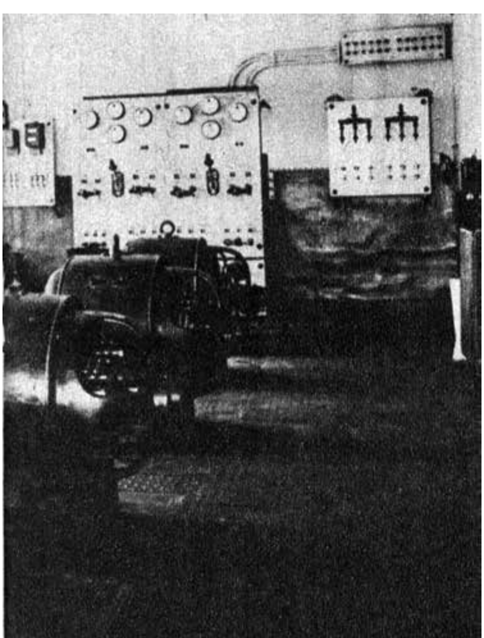
136. Гарбер И. На производстве // Театральная неделя. — 1925. — № 13/14. — 7 июля. — С. 20.
137. Мальский А. На Одесской кинофабрике // Театральная неделя. — 1925. — № 6. — 12 марта. — С. 5.
138. На кинофабрике ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1925. — № 1. — 28 января. — С. 12; ВУФКУ: [Ред. ст.] // Советский экран. — 1925. — № 33. — 10 ноября. — С. 20; 1-я Госкино фабрика ВУФКУ: [Ред. ст.] // Искусство трудящимся. — 1925. — № 52. — 24 ноября. — С. 11; 1-я фабрика ВУФКУ: [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1925. — № 47(98). — 24 ноября. — С. 15; Вісті ВУЦВК. — 1925. — 5 грудня.

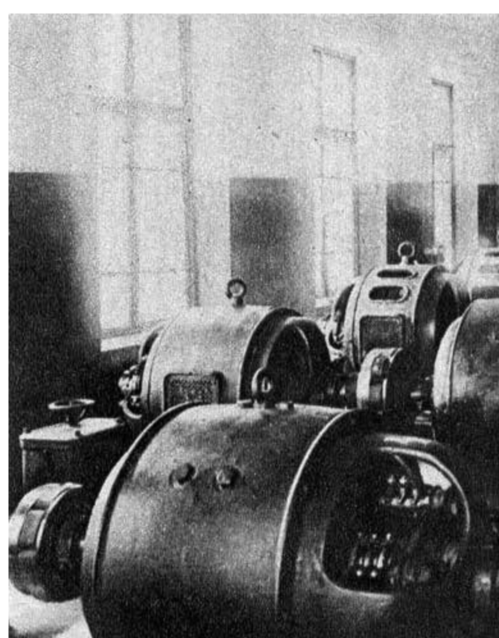
цювала на кінофабриці в 1925 році[139]. Восени додатково були встановлені імпортні прожекторы[140].

У 1926 році Одеська кінофабрика була оснащена за останнім словом техніки. На території фабрики розміщалися два павільйони (один залізобетонний двоповерховий і один розбірний залізний), знімальні майданчики і цілий ряд підсобних майстерень. При головному павільйоні працювала обладнана лабораторія з промивальним, сушарним, копіювальним, монтажним та іншими відділеннями. Друга лабораторія була призначена виключно для поточних робіт (проявлення негативів, друкування робочих позитивів, монтажу і т. п.).

Були встановлені отримані з Ленінграда очисники повітря, високошвидкісний французький кінокопіювальний апарат «Андре-Дебрі». Із Німеччини було отримано п’ять вагонів освітлювальної апаратури фабрик «Юпітер» і «Вайнер» потужністю понад 500 000 свічок, великі запаси хімікалій, фарб і т. п. Також із Франції були отримані кінознімальні камери новітньої конструкції «Дебрі-Парво» і копіювальні апарати[141].

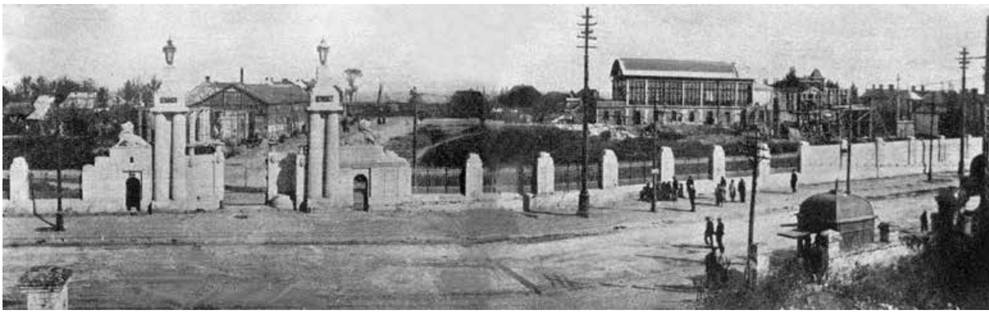
Новітньої кіноапаратури на фабриках ВУФКУ було достатньо. Дві третини нового устаткування отримала Одеська кінофабрика, одну третину — Ялтинська. На обох фабриках було 16 кінокамер фірми «Дебрі» новітньої конструкції, з повним комплектом об’єктивів (8–12 штук до кожної камери), 6 кінокамер «Дебрі» і «Еклер» застарілої конструкції з комплектами об’єктивів, одна кінокамера «Дебрі» для уповільненої зйомки — всього 23 кінокамери.

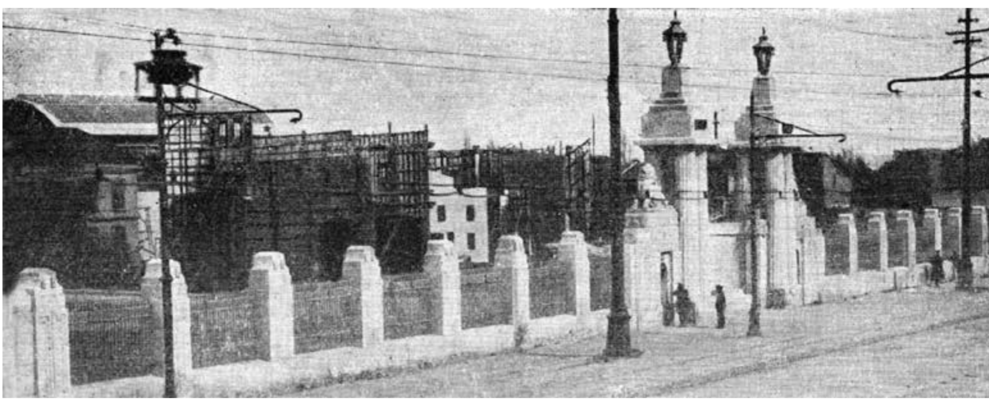




Умформерна станція Одеської кінофабрики

139. ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 2027. — Арк. 42.
140. На Одесской кинофабрике: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1925. — № 15. — 3 сентября. — С. 11.
141. Ш. Фабрика ВУФКУ в Одессе // Кино-журнал АРК. — 1926. — № 6/7(18/19). — Июнь. — С. 40.





Загальний вигляд Одеської кінофабрики



Парк лабораторної апаратури складали автоматизовані копіювальний апарат «Дербі» новітньої конструкції і «Мотин», з пропускною спроможністю до 800 метрів на годину. Крім того, один копіювальний апарат «Бельговен» і два апарати «Уїльямсона». Ця апаратура дозволяла впродовж робочого дня обробляти до 30 000 метрів кіноплівки. Також були в наявності три чистячі машини, дві машини для друкування написів, сім режисерських монтажних апаратів.

Освітлювальна апаратура була представлена фірмами «Вайнерт», «Ефа», «Юпітер» у кількості 280 одиниць загальною потужністю 12 154 ампер. Обидві кінофабрики були оснащені власними електростанціями.

На фабриці працювали майстерні: столярна, електромеханічна, кравецька, бутафорська, малярно-декоративна, драпірувальна, піротехнічна. Також був гараж (5 капітально відремонтованих машин) і стайня. Побудовані спеціальні склади для декорацій, меблів і реквізиту. Обладнані сховища під костюми і матеріали, котельне приміщення для парового опалювання усіх павільйонів, майстерень і складів. Встановлено повітряні і підземні електромагістралі, внутрішня телефонна і дзвінкова мережа[142].

Московські кінематографісти, що побували на Одеській кінофабриці, із захватом розповідали про її оснащення. Зокрема, сценарист і критик Хрисанф Херсонський після екскурсії по кінофабриці відзначав:

«Фабрика розкинулася на високому березі. Від французького бульвару до обриву над морем легко розміщалося близько трьох великих павільйонів, одночасно: вулиці Гамбурга, хати українського села, вулиця куренів і церква Запорізької Січі, будови Риму, берег Тібру, осторонь великі макети Байзенгерца для пожежі Риму і вибуху шахт Донбасу, а ближче до моря — величезний Колізей для 3 000 римлян — глядачів бою гладіаторів.

«Територія фабрики» (так говорить пропуск) — це самостійна маленька держава: воно ширше, ніж ми мали на Житній біля Брянського вокзалу + у Міжробпому-Русі. Нижче до моря спускаються широкі тераси пустинного берега. Берегові пагорби, обриви, бухти, пляжі і плесо моря ще не використані ВУФКУ. Обладнана фабрика багато. Штучне сонце нагнітається умформерною станцією у 280 світлових одиниць всіляких пристроїв. Ще не з повним навантаженням працюють підсобні майстерні, лабораторії і цехи. Дві кінолабораторії пропускають до 120 000 метрів плівки в одну зміну. У другій і третій зміні постійної потреби поки що немає. Своя фотолабораторія (трохи поки затісна). Майстерні і склади: костюмерні, бутафорські, столярні. Головний павільйон на 405 кв. м , інший — на 385, наступний переобладнано із великого кам’яного сараю.

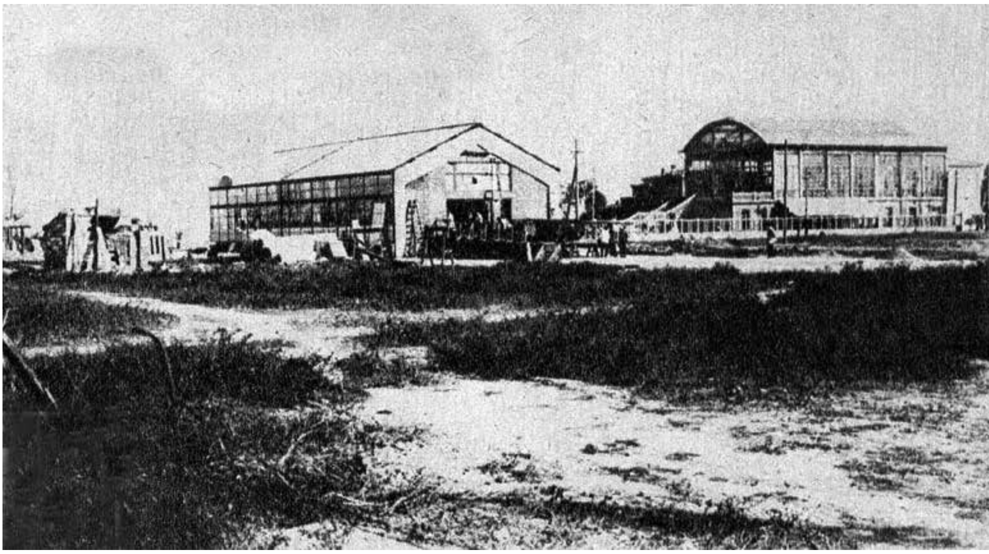
На фабриці можуть одночасно працювати, не заважаючи один одному, 7-8 знімальних режисерських груп. А під час роз’їздів в експедиції, 2-3 режисери, що залишаються на фабриці, отримують відразу і одночасно відбудовані декорації майже для усієї картини»[143].

Добре про оснащення Одеській кінофабриці відгукувалися й інші російські рецензенти:

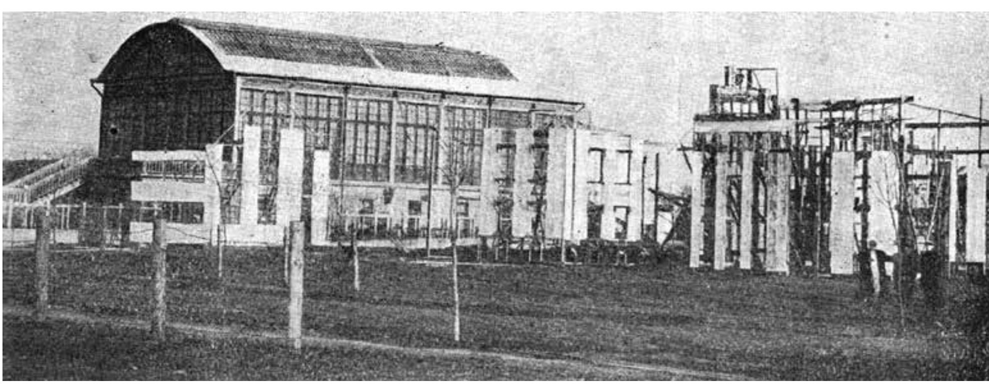
«Виробництво першої одеської кінофабрики розширюється. Кількість режисерських груп нині доведено до 9. Прибула з-за кордону у великій кількості освітлювальна апаратура, знімальні і копіювальні апарати новітньої конструкції. Позитивне враження справляють обладнані при фабриці допоміжні цехи (2 кіно-

142. Одесская ф-ка ВУФКУ: [Ред. ст.] // Кино-журнал АРК. — 1926. — № 1(13). — Январь. — С. 18; Крук А. Одесская фабрика ВУФКУ // Кино-журнал АРК. — 1926. — № 3(15). — Март. — С. 19; Мог[илев]ский Л. В центре украинского кинопроизводства // Театральная неделя. — 1926. — № 10. — 3 июня. — С. 12; В центре украинского кинопроизводства: (На 1-й одесской Госкинофабрике ВУФКУ): [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1926. — № 24(127). — 15 июня. — С. 14; Нечес П. Наша техніка // Кіно. — 1926. — № 10. — Серпень. — С. 9.

143. Херсонский Х. Одесская фабрика ВУФКУ / Хрисанф Херсонский // Кино-фронт. — 1926. — № 4/5(7/8). — 34–35.



Головний і новий павільйони Одеської кінофабрики



Головний павільйон Одеської кінофабрики. 1926 р.



лабораторії, фотолабораторія, бутафорський, малярний, драпірувальний, столярний, реквізиторський, слюсарно-механічний, а також друкарня)»[144].

З 1924 по 1927 рік українська кіногалузь пройшла шлях інтенсивного розвитку. У 1924 році — застарілі кінокамери «Пате» і «Еклер»; у 1927 році — 20 кінокамер «Дебрі» новітньої конструкції. У 1924 році — 5 юпітерів дводугових; у 1927 році — 180 прожекторів та інших освітлювальних одиниць. Місячний кошторис у 1924 році склав 8 000 карбованців, у 1927 — 192 000[145].

У 1927 році політика ВУФКУ відносно фінансування і постачання своїх кінофабрик дала результати. Кіновідомство, вимушене спрямовувати значні ресурси на будівництво Київської кінофабрики, усе менше і менше уваги приділяло Ялтинській кінофабриці. І після ведення в дію Київської кінофабрики, знімальна база в Ялті виявилася непотрібною. Крім того, восени 1927 року закінчувався термін оренди території, на якій розташовувалася Ялтинська кінофабрика. І Наркомосвіти Кр. РСР виношував ідею створення власного Кримкіно. В. Шершеневич, що детально вивчав розвиток кіносправи в Україні, і, зокрема, в Ялті, відзначав:

«Кінофабрика в Ялті має свої місцеві недоліки, оскільки ялтинська електростанція дуже малопотужна. Але знову-таки тут приходить на допомогу природа. Яка інша фабрика може похвалитися тим, що вона має 300 натурно-знімальних днів? Тільки два місяці (лютий і березень) відпадають для натурних зйомок. Тому такі бідні павільйони усередині. Самотній крихітний побудований трамвай, такий провінційний і іграшковий, чахне у дворі. Жалюгідна кімната, що має зображувати розкішний апартамент багача в сценарії Маяковского «Троє». От і все. Як це далеко від принципів Голлівуду, де усе, навпаки, переводять в павільйон, вважаючи за краще створювати організовану і закономірну природу, а не користуватися тими багатствами, які створює природа. <…>

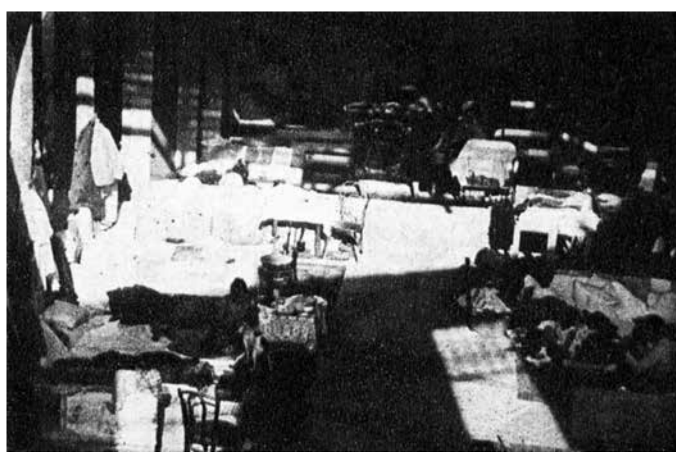
Чи варто руйнувати вже налагоджене виробництво, з прекрасною апаратурою, штатом, що спрацювався, зараз із 5-а, а через місяць — 7-а постановочними групами, тільки для того, щоб на розвалинах намагатися створити нову, аналогічну справу? Адже організація кінофабрики вимагає, передусім, грошей, а річний кошторис Кримнаркомосвіти може виявитися меншим, ніж треба тільки для початку справи. Та і в кіно прибуток йде не від кінозйомок, а від кінопрокату. Територія Криму занадто мала, щоб виправдати виробництво, а на території УРСР важко конкуруватиме з картинами ВУФКУ. Крім того, не відновити договір, це означає втратити 200 працівників (60% усього Кримробмису), які, природно, підуть разом із режисурою в Одесу і в Київ. Та і, врешті решт, звідки знайти зараз апаратуру, яку теж забере ВУФКУ. Виписувати з-за кордону? Над усими цими питаннями треба дуже і дуже замислитися Кримнаркосвіти. Тим більше, що у 1927 році вже ясно видно, що будувати набагато важче, ніж розширювати створене. Краще мати маленьку налагоджену фабрику, чим великий пустир»[146].

144. На ф-ке ВУФКУ: [Ред. ст.] // Кино-фронт. — 1926. — № 1(14). — Апрель. — С. 4.
145. Нечес П. Десять років радянського кіновиробництва // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 19. — С. 12.
146. Шершеневич В. Фабрика ВУФКУ / Вадим Шершеневич // Советский экран. — 1927. — № 34.

Все ж Наркомосвіти Кр. РСР переглянув свої плани відносно Кримкіно і запланував продовжити з ВУФКУ договір на оренду Ялтинської кінофабрики ще на 12 років.

У цей час ВУФКУ, незважаючи на будівництво Київської кінофабрики, планувало розширення Одеської[147]. На прохання ВУФКУ для розширення Одеської кінофабрики була відведена сусідня дача (колишня Демидова) з парком і будівлями, які були пристосовані для кіновиробництва. Таким чином, територія фабрики збільшилися майже удвічі. Внаслідок підвищених темпів кіновиробництва двох павільйонів виявилося недостатньо. Тому великий декораційний сарай було перебудовано на третій павільйон, а до другого павільйону прибудували, майже такого ж розміру, четвертий. Крім того, було значно розширено і перебудовано майже усі приміщення цехів (столярний, механічний, бутафорський, малярний, реквізитний тощо), а також кіно- і фотолабораторії[148].

Внаслідок потужного кримського землетрусу 12 вересня 1927 року на Ялтинській кінофабриці відбулися сильні руйнування, особливо лабораторії, адміністративний корпус, режисерські монтажні кімнати і корпуси цехів. Землетрус вплинув негативно на моральний стан художнього персоналу. І оскільки в осяжному майбутньому капітальний ремонт зруйнованих приміщень був неможливий, правління ВУФКУ приймає рішення не подовжувати контракт на оренду ялтинських павільйонів і перевезти увесь штат і вціліле устаткування на Одеську кінофабрику.



Ялтинська кінофабрика після землетрусу. 1927 р.



Відмова ВУФКУ від пролонгації договору-оренди викликала занепокоєння у вла-

147. Киностроительство Украины: (Беседа с зав. производственным отделом центрального правления Вуфку т. Мазо) // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 13(114). — 1 сентября. — С. 11.
148. Долина П. Одеська кінофабрика // Нове мистецтво. — 1927. — № 8(49). — 22 лютого. — С. 12.

ди Криму. У своєму зверненні до ЦК КП(б)У вона просила вплинути на рішення ВУФКУ:

«…В умовах перенесеного землетрусу закриття фабрики і виходу ВУФКУ з Ялти негативно вплине на настрої жителів і сприятиме від'їзду корінного населення з Південного берега Криму, тому ні політично, ні економічно цей крок не можна вважати виправданим»[149].

Незважаючи на більш вигідні умови оренди, які пропонувала кримська влада, ВУФКУ не підписує контракт. Технічний директор ВУФКУ З. Сідерський у своєму звіті відзначав, що Ялтинська кінофабрика є нерентабельним підприємством, оскільки за три роки оренди було знято лише два фільми: «Боротьба велетнів» і «Алім». Також він відзначав, що технічне устаткування Ялтинської кінофабрики є застарілим і вимагає збільшення капіталовкладень втричі. За його словами, великою проблемою є недостатнє і дороге електропостачання і те, що ВУФКУ неспроможне після землетрусу реконструювати кінофабрику, оскільки не має можливості оплачувати збільшений річний кошторис оренди і фінансування фабрики у 500 000 карбованців, замість 320 000. Можливість такого фінансування була відсутня через будівництво Київської кінофабрики і скорочення надходжень від прокату іноземних фільмів. Ще одним чинником небажання ВУФКУ подовжувати контракт оренди, окрім відсталого технічного стану, на думку Сідерського, булла віддаленість кінофабрики від культурних центрів, що було приводом небажання працювати на її базі режисерів, театральних акторів і технічних працівників. Доставка необхідних для зйомок матеріалів вимагала значних матеріальних витрат і часу. До того ж ВУФКУ не мало спеціальних сценаріїв, які б підійшли для кримського ландшафту. Відсутність заводів, площ, вулиць не дозволяла проводити зйомки актуальних фільмів на пролетарську тематику. Таким чином, можливість залучення кредитів була недоцільною для Ялти, оскільки рівень і собівартість фільмів ялтинського виробництва були незадовільними[150]. Проте однією з головних причин відмови від оренди Ялтинської кінобази було перенесення центру кіновиробництва в Київ, у зв'язку з будівництвом нової сучасної кінофабрики, яка повинна була задовольнити український кіноринок.

У листі в Агітпроп ЦК КП(б)У серед причин, через які ВУФКУ вважає недоцільним експлуатувати фабрику, були названі: слабкий технічний стан, кустарний характер виробництва, що вимагає збільшення капітального фонду майже втричі[151].

Проте ще у березні 1928 року питання про подальше функціонування Ялтинської кінофабрики залишалося відкритим. Агітпроп ЦК КП(б)У висунув умови, за яких існування кінофабрики в Ялті було б доцільним :

«а) коли буде надана Урядом УРСР або Урядом СРСР одноразова допомога ВУФКУ в розмірі до 1 200 000 крб. на устаткування і оновлення фабрики, і проведення антисейсмічних установок;

149. ЦДАГО України. — Ф. 1. — Оп. 20. — Спр. 2027. — Арк. 132.
150. Там само. — Спр. 2691. — Арк. 13–14 зв.
151. Там само. — Арк. 12.

б) коли видача цієї суми на Ялтинську фабрику не зменшить необхідну грошову і кредитну допомогу ВУФКУ для закінчення Київської кінофабрики»[152].

У зв'язку зі збільшенням кількості режисерських груп внаслідок приїзду фахівців із Ялти, на Одеській кінофабриці в екстреному порядку закінчується ремонт і облаштування сусідніх дач, переданих у розпорядження фабрики[153]. На ці цілі Одеській кінофабриці було відпущено додатково 300 000 карбованців. Крім того, додаткові кошти у розмірі 60 000 карбованців були відпущені на швидке спорудження п'ятого павільйону, який мав розпочати роботу 15 листопада[154]. У цей час відбуваються і кадрові перестановки. Директор Ялтинської фабрики С. Орелович призначається першим заступником директора Одеської кінофабрики і тимчасово завввідділом Виробничого відділу ВУФКУ[155].

У 1928 році п'ятий знімальний павільйон Одеської кінофабрики було введено в експлуатацію. Також закінчилося будівництво режисерського цеху[156]. Ялтинська кінофабрика, а точніше те, що від неї залишилося, ВУФКУ без узгодження з ЦК Робмису продало на публічних торгах на злам. Ця угода викликала великий скандал. У журналі «Робмис» повідомлялося, що доглядач Кримських будинків відпочинку Цекробмису через прокуратуру добився анулювання цієї угоди. За рішенням суду «новий власник» що встиг приступити до розбору павільйону, був заарештований, а будова закріплена за Будинками відпочинку ЦК. ЦК Робмис наполягав на збереженні ялтинської фабрики як бази для кіноекспедицій і відправив правлінню ВУФКУ телеграму з протестом проти руйнування павільйону[157].

У зворотній телеграмі за підписом П. Нечеса повідомлялося:

«Ялтинський павільйон ліквідовували минулого року за закінченням терміну оренди, згідно з постановою Раднаркому УРСР. Вашу телеграму вважаємо такою, що ґрунтується на непорозумінні»[158]. Але оскільки Раднарком УРСР не приймав постанову про продаж павільйону на злам, керівництво ЦК Робмису визнало аргумент ВУФКУ відпискою і повідомило про це в НК РСІ СРСР[159]. У 1929 році Київська кінофабрика працювала практично на повну потужність і Ялтинська була вже для ВУФКУ малопривабливою.

Про будівництво Київської кінофабрики заговорили ще в 1923 році. За повідомленням журналу «Пролеткіно», у зв'язку з розширенням роботи, окрім налагодження кіновиробництва в Одесі і Ялті, виробничий відділ ВУФКУ проектував спорудження кінофабрики і в Києві[160]. Але детальніше питання про будівництво кінофабрики в Києві почало опрацьовуватися на початку 1925 року на Всеукраїнському з'їзді працівників мистецтв:

152. Там само. — Арк. 21.
153. Одеська кінофабрика ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 24(65). — 22 листопада. — С. 16.
154. Нечес П. Расширяем Одесскую кинофабрику // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 16(117). — 11 октября. — С. 10.
155. Одеська кінофабрика ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 26(67). — 6 грудня. — С. 14.
156. На кінофабриці: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 36(137). — 3 апреля. — С. 13.
157. Кино-фабрику на слом!: [Ред. ст.] // Рабис. — 1929. — № 2. — 8 января. — С. 10.
158. По поводу…: [Ред. ст.] // Рабис. — 1929. — № 3. — 15 января. — С. 18.
159. Там само.
160. ВУФКУ: [Ред. ст.] // Пролеткино. — 1923. — № 6/7. — С. 3.

«У зв'язку із просуванням кіно на село, з'їздом поставлено завдання підготовки кадрів кіномеханіків, які вестимуть не лише технічну роботу, але і будуть культурно-освітніми працівниками села. З'їзд підтвердив необхідність розширення випуску фільмів для села. І з цією метою вирішено відкрити кінофабрику в Києві як одному з великих центрів української культури»[161]. Спочатку ВУФКУ планувало почати будівництво навесні 1926 року. Окрім залучення кращих радянських архітекторів, в комісію з будови увійшли б німецькі архітектори фабрики УФА — Шарфенберг, Гаакер і Вайзенберг, що працювали на той час у ВУФКУ. Бюджет будівництва, за попередніми підрахунками, склав 1 000 000 карбованців[162]. Проект будівництва в Києві найбільшої в СРСР кінофабрики ВУФКУ внесло на розгляд відповідних органів. За проектом фабрика мала будуватися за останнім словом техніки, і забезпечена усіма видами новітньої апаратури, використовуваної на заході[163].


В. Риков

Побудувати фабрику планували в надзвичайно короткий термін — з квітня по осінь 1926 року з початком кіновиробничої роботи з повним навантаженням — в лютому-березні 1927 року. За задумом, Київська кінофабрика мала стати кіномістечком за прикладом Голлівуду. Під будівництво Київським виконкомом була відпущена площа в 35 десятини на околиці міста в Пушкінському парку, хоча висловлювалася думка про будівництво у центральних районах[164]. Над створенням проекту працював професор Київського художнього інституту, архітектор В. Н. Риков[165].

23 лютого 1926 року колегія Наркомосвіти УРСР затвердила постанову про будівництво Київської кінофабрики:

«1. У зв'язку з розвитком і розширенням української радянської кінематографії і нездатністю наявних кінофабрик ВУФКУ забезпечити усі потреби поширюючогося виробництва, визнати необхідним будівництво третьої кінофабрики ВУФКУ в Києві, бо Київ є найбільш відповідним для створення там міцної бази українського кіновиробництва.

2. Звернутися до Раднаркому з проханням дозволити будувати цього року кінофабрику в Києві. Просити Раднарком прискорити розгляд цієї справи, бо фабрика має бути побудована в цьому ж році і саме будівництво потрібно розпочати не пізніше квітня.

161. Кино на Всеукраинском съезде работников искусств: [Ред. ст.] // Кино-неделя. — 1925. — № 8(55). — 17 февраля. — С. 12; Кино-жизнь на Украине: [Ред. ст.] // Кино-неделя. — 1925. — № 13(60). — 24 марта. — С. 16.

162. Кинохроника: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1925. — № 3. — 8–14 грудня. — С. 7.

163. Деятельность ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 8. — 12–18 января. — С. 10; Кінофабрика в Києві: [Ред. ст.] // Кіно. — 1926. — № 2/3. — Січень. — С. 23.

164. Где быть фабрике ВУФКУ?: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 20. — 6–13 квітня. — С. 1–2.

165. Кінофабрика в Києві: [Ред. ст.] // Кіно. — 1926. — № 4. — Лютий. — С. 17.

3. У зв’язку з тим, що фабрика має бути закінчена в цьому ж році, запропонувати ВУФКУ почати інтенсивну підготовку роботи, а саме:

а) скласти проект, кошторис і робочі плани майбутньої фабрики;

б) укласти угоди з трестами, синдикатами та іншими організаціями на постачання для майбутнього будівництва необхідних матеріалів;

в) укласти угоду з Київським Міськгоспом на місце, відведене для майбутньої фабрики;

г) сконструювати будівельний апарат, який повинен почати роботу негайно.

4. Запропонувати ВУФКУ дотримуватися, здаючи підряди на будівлю кінофабрики, положення про порядок публічних торгів на державні підряди (затверджене СНК 7/VIII — 23 р.).

5. Запропонувати ВУФКУ негайно подати проект будівництва кінофабрики на затвердження Держплану і РНК.

6. Взяти до відома повідомлення тов. Хелмно про те, що будівництво кінофабрики не перешкоджатиме загальній плановій роботі ВУФКУ»[166].

За проектом і технічним устаткуванням Київська кінофабрика була найбільшою в СРСР. Довжина павільйону складала 100 метрів, ширина — 35. За підрахунками, на будівництво кінофабрики необхідно було 1 200 000 карбованців, крім того, на устаткування знадобиться ще 800 000 карбованців. Фабрику планували побудувати з таким розрахунком, щоб на ній одночасно могли працювати 15 режисерських груп, для чого кожен павільйон мав забезпечуватися особливою системою опускання штор, для розділення на п’ять частин. Кожна з частин павільйону була за планом більша за увесь одеський павільйон[167].

У результаті кошторис будівництва Київської кінофабрики склав 3 952 000 карбованців. Термін виконання робіт було заплановано на два роки. Проте окремі роботи довелося перенести на 1929 рік, для чого необхідно було узяти додатковий кредит у розмірі 1 800 000 карбованців. Керівництво ВУФКУ і Наркомосвіти республіки звернулися по допомогу в ЦК КП(б)У:

«Доводимо до відома ЦК КП(б)У, що Наркомосвіти вважає за необхідне відзначити, що будівництво фабрики має не лише господарське значення для ВУФКУ на кшталт здешевлення кінопродукції, розширення виробництва тощо, але і політичне, тож просимо вирішити справу позитивно»[168]. Наркомфін двічі скликав Комітет Банків для вирішення проблеми кредитування, проте питання як і раніше залишалося відкритим[169].

22 березня 1927 року почалися земельні роботи по плануванню частини ділянки, необхідної для початку будівництва. 15 квітня почалася закладка фундаменту і підготовка металевих конструкцій павільйону. Виробництво металевих

166. Про збудування кінофабрики в Києві: Витяг з протоколу засідання Колегії НКО УСРР № 4 від 23 лютого 1926 р. // Бюлетень Наркомосвіти. — Х., 1926. — Ч. 4(22). — Березень. — Арт. 1.
167. Бор. 3-тя кінофабрика ВУФКУ // Нове мистецтво. — 1926. — № 7(16). — 16 лютого. — С. 7; Кинофабрика ВУФКУ в Киеве: (Из беседы с членом правления ВУФКУ Б. Лифшицем) // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 16. — 9–16 березня. — С. 12; К постройке в Киеве кинофабрики: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 19. — 30 березня — 6 квітня. — С. 11; Проект забудови кінофабрики у Києві закінчено цілком: [Ред. ст.] // Зоря. — 1926. — Ч. 16. — Квітень. — С. 27.
168. ЦДАГО України. — Ф. 1. — Оп. 20. — Спр. 2691. — Арк. 19.
169. Там само. — Арк. 20.

конструкцій замовили київському заводу «Ленінська кузня», монтажними роботами займався російський трест «Індустрія». За планом, павільйон мав бути закінчений до 1 листопада. На виконання робіт по облаштуванню опалювання і вентиляції було проведено тендер, в якому брали участь три претенденти: «Тепло і сила», Санітарно-технічний відділ і московська фірма «Отопитель». Проекти опалювання і вентиляції підготував професор Чаплін[170]. Облаштування вентиляції і опалювання у результаті узяв на себе трест «Тепло і сила». Електричне устаткування виготовляв і встановлював Електросільстрой. Усі процеси будівництва і виготовлення устаткування робилися силами радянських підприємств. Єдине, що було придбане, — це знімальне і освітлювальне устаткування, а також агрегати підстанції, куплені в Швеції за 280 000 карбованців[171].

Журнал «Кіно-фронт» з нагоди початку будівництва писав:

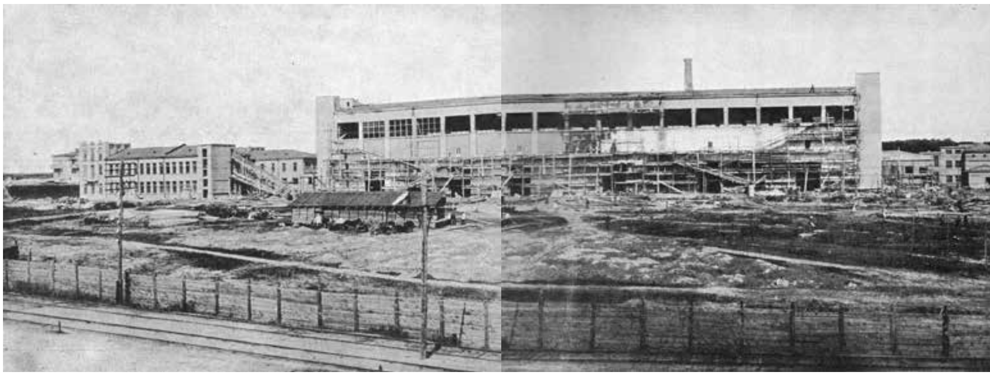
«Роботи по спорудженню Київської фабрики почалися на відведеній Київським Комунальним відділом ділянці в 40 десятини землі. На цій ділянці є до 10 десятин прекрасного парку, що відійшов у повне розпорядження кіномістечка, що будується. План робіт розбито на два будівельні сезони. У поточному році будуть закінчені і обладнані основні підсобні майстерні — цехи і ательє — з тим, щоб знімальну роботу можна було почати вже до кінця 1927 р. Інші корпуси, надвірні споруди дообладнання будуть закінчені за будівельний сезон 1927 р. Уся фабрика буде закінчена будівництвом і зможе розгорнути повністю свою роботу до 1/X — 1928 р. Фабрика буде забезпечена усією новітньою знімальною, лабораторною і освітлювальною апаратурою. Ательє буде обладнано по останньому слову європейської техніки, за досягненнями якої проводитиметься електроустаткування, облаштування механічного пересування верхніх ламп, гігієнічне опалювання, вентиляція тощо. Розроблений план робіт і укладені з фірмами договори дають повну упевненість в тому, що до 10 річниці Жовтня ми матимемо на 75% закінчену для знімальної роботи нову грандіозну кінобазу»[172].

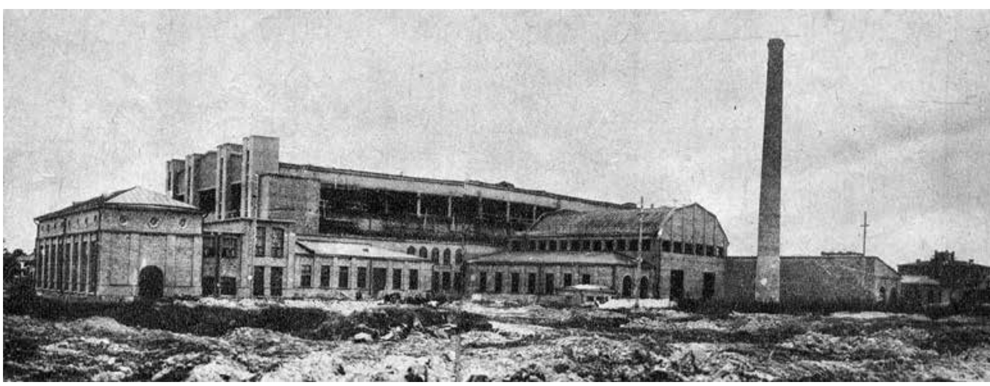
У процесі будівництва відбулися корективи, і приступити до зйомок планувалося у березні 1928 року[173]. Але через відсутність необхідного з боку держави фінансування це стало проблематичним. Згодом план закінчення будівництва змінили:

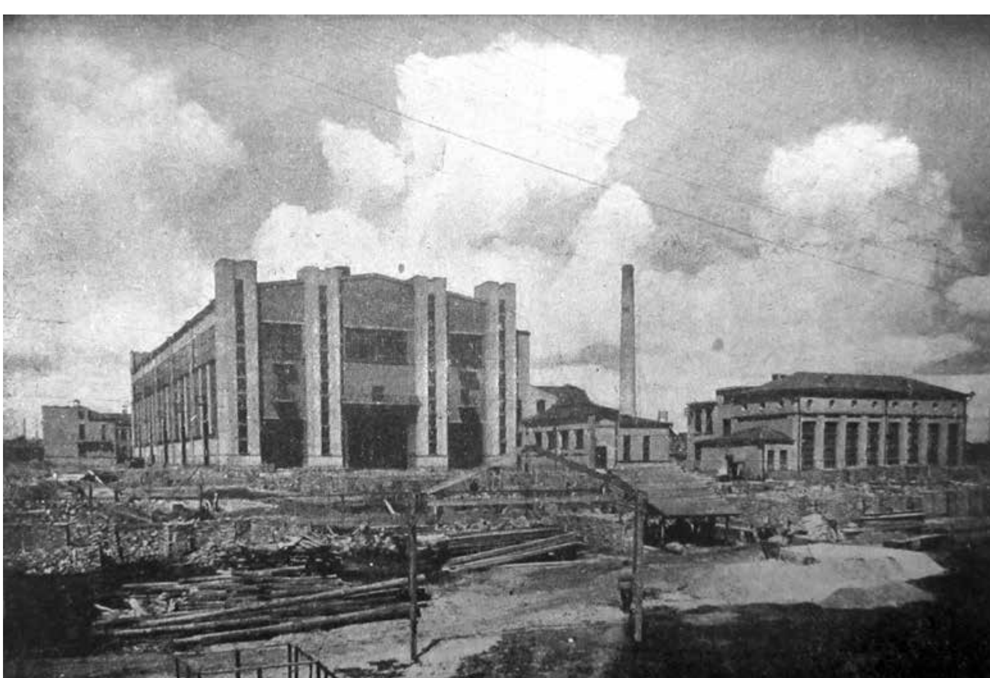
«Через ліквідацію зруйнованої землетрусом Ялтинської кінофабрики ВУФКУ, прискорено темп будівництва нової кінофабрики в Києві. План робіт на будівництві змінено таким чином, щоб закінчити фабрику не пізніше квітня 1928»[174].

За рахунок залучення власних коштів ВУФКУ закінчити будівництво не мало можливості, про що у своїй доповіді підкреслював О. Шуб. Для реалізації плану будівництва Київської кінофабрики необхідно було отримати довгостроковий банківський кредит. У зв'язку з цим Колегія Наркомосвіти УРСР приймає спеціальну постанову:

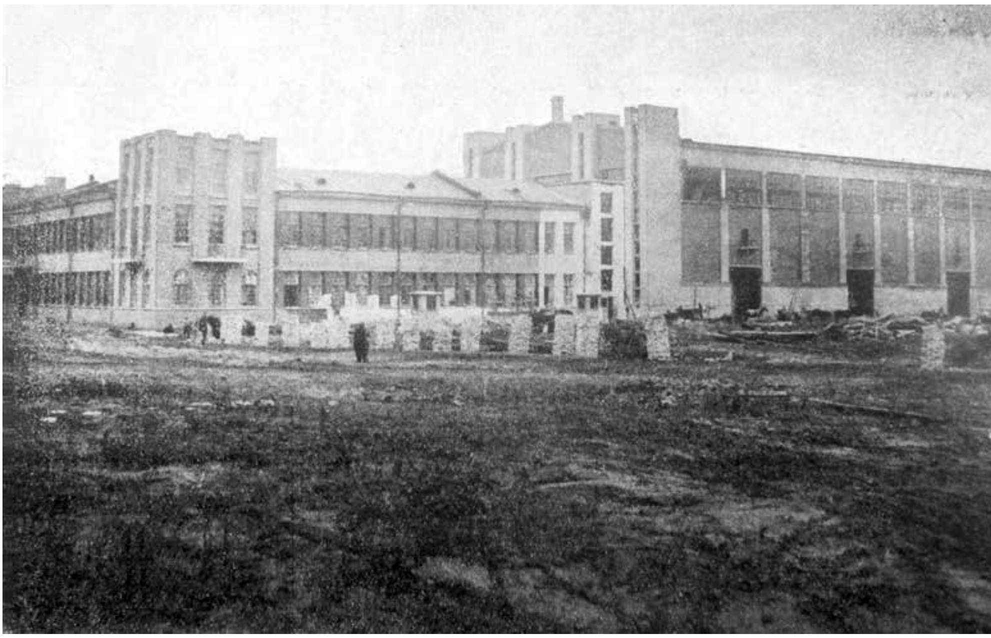
170. Київська кінофабрика: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 14/15(55/56). — 12 квітня. — С. 12.
171. Лядов Н. Киевская кинофабрика // Кино и культура. — 1929. — № 5/6. — С. 71.
172. Кино-фронт. — 1927. — № 5. — 22 марта.
173. Перспективы ВУФКУ: [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1927. — № 28(183). — 12 июля. — С. 11.
174. ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 21(61). — 25 жовтня. — С. 15.







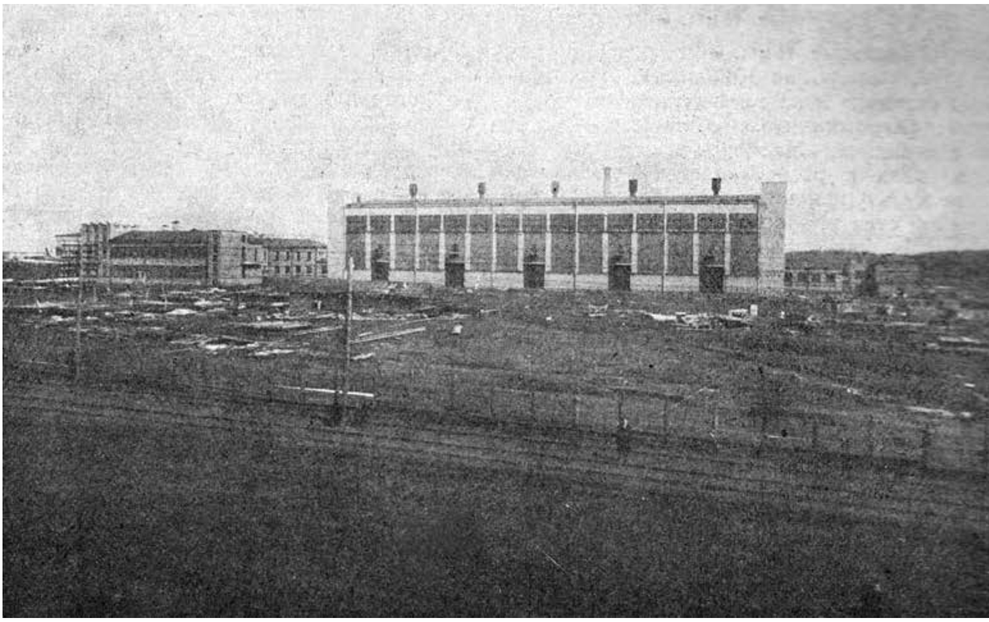
Будівництво Київської кінофабрики

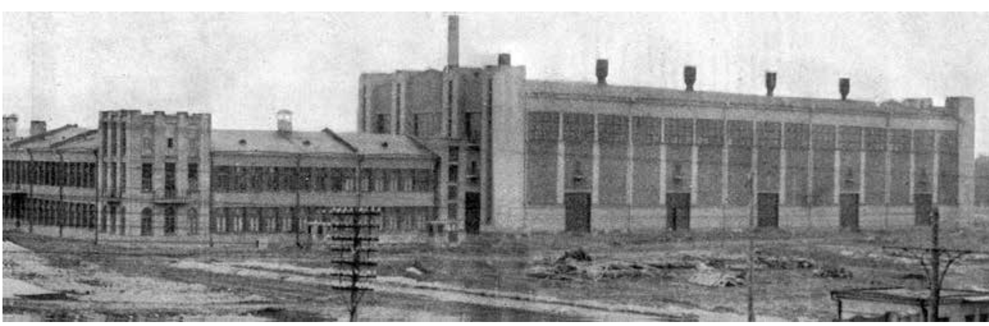


«13. Визнаючи величезне значення для України будівництва кінофабрики в Києві, Колегія НКО вважає необхідним надати довгострокову банківську позику на будівництво, оскільки за рахунок власних ресурсів провести його неможливо, і відзначає, що несвоєчасне клопотання перед УЕР і НКО щодо ліцензії на ввезення закордонного устаткування ставить ВУФКУ перед такою ситуацією, коли відсутність апаратури не дозволить розпочати роботу на фабриці з початку майбутнього року, і таким чином 2 мільйони крб., які витрачені на будівельні роботи, лежатимуть цілий рік. Покладаючи провину за несвоєчасну постановку цього питання на старе Правління ВУФКУ, Колегія НКО вважає необхідним в терміновому порядку звернутися до УЕР з проханням дозволити ввезти апаратуру на 739 000 крб. за рахунок промислового фонду України з контингенту 1927/28 р., з тим щоб ВУФКУ отримало цю ліцензію авансом в останньому кварталі цього року. Запропонувати Ревізійній Комісії у виключно терміновому порядку провести ревізію будівництва кінофабрики, перерахувати загальну вартість будівельних робіт, скласти календарний план їх фінансування (відокремивши питання про необхідні цільові кредити). Усі матеріали ревізії і відповідну доповідну записку про заходи, яких необхідно негайно вжити для усунення дефектів, які мали і мають місце, у 2-тижневий термін погоджувати з ФЕУ і подати наркомові освіти на затвердження»[175].

Про будівництво Київської кінофабрики представники усіх закордонних делегацій заявляли, що будується не лише найбільша кінофабрика в СРСР, але і в Європі. Загальна вартість кінофабрики досягла 3 600 000 карбованців. Будівництво фабрики було розраховане на 2 сезони — 27/28 і 28/29 років. За пла-

175. Резолюція по доповіді ВУФКУ про господарчий та фінансовий план на 1926/27 р.: Витяг з протоколу Колегії НКО УСРР № 28 від 18 жовтня 1927 р. // Бюлетень Наркомосвіти. — Х., 1927. — № 43(79). — 1–5 листопада. — Арт. 654.







Загальний вигляд Київської кінофабрики

ном сезону 27/28 мало бути виконано робіт на 1 560 000 карбованців. Усі намічені роботи — будівництво павільйону і лабораторій планувалося закінчити до 1 січня[176].

Через відсутність фінансування будівельні роботи були призупинені, але навесні були відновлені. На будівництві працювало 250 робітників. Темп роботи був розрахований так, щоб фабрика почала працювати з 1 жовтня. І весною ВУФКУ приступило до складання плану знімальних робіт на новій фабриці[177].

Про будівництво Київської кінофабрики в РРФСР ходили легенди. Інформацію з дещо перебільшеними фактами розміщували провінційні журнали. Так, вологодський журнал «Огляд театру і кіно», зокрема, повідомляв:

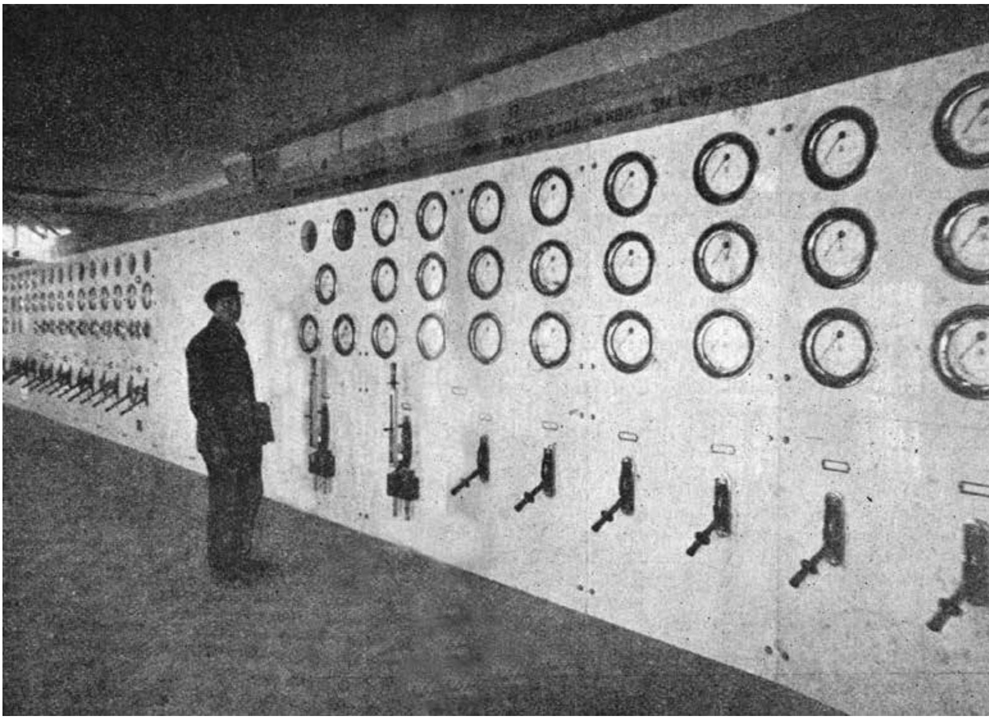
«У Києві закінчується спорудження кінофабрики ВУФКУ. Колосальне кіномістечко, найбільше в нашому Радянському Союзі, займає площу 40 десятин. Фасад головного павільйону 100 метрів, ширина 34 метри, висота 25 метрів. Розміри павільйону дозволять працювати одночасно 6 режисерським групам. Павільйон має 8 веж. У чотирьох з них ліфти для підняття на будь-яку висоту, в інших — гвинтові сходи. У павільйоні 3 колосальні ставки для морських зйомок. Пол автоматично закриває ставки. Автор проекту проф. Риков. Головний інженер — Тверський. Вартість кінофабрики 3 755 000 крб.»[178].

Проте «Український Голлівуд» усіх захоплював. Леон Муссінак, що відвідав Київ незадовго до відкриття кінофабрики, із захватом відзначав:

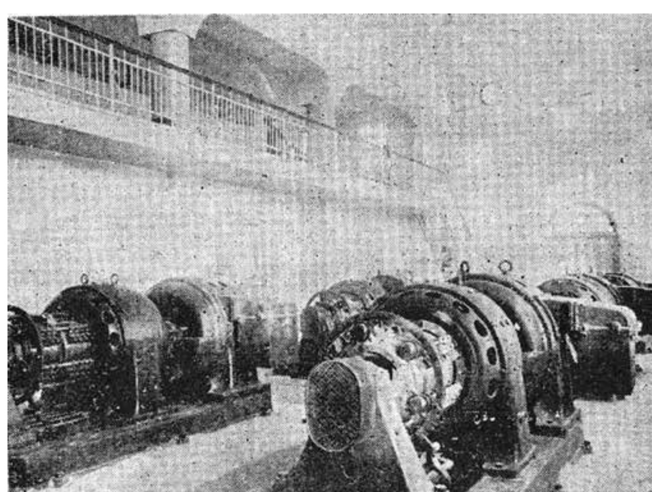
«Уся фабрика займає 40 гектарів. З них 19 відведено під парк. Ательє — площею 63 700 кв. м етрів. Освітлення буде потужністю 13 000 ампер безперервного струму і 6 000 — змінного. Матимуть можливість працювати одночасно 20 груп, виробляючи від 80-90 фільм в рік. Служби, лабораторії для проб і досліджень, проекційні зали, реквізит, майстерні усіх видів, контори. Велика, прекрасно організована машина. Це об'єднання мас для святкування завершеної творчості революції, щоб закріпити її за собою в майбутньому, щоб кинути в обличчя старому світу виклик про відродження нового народу, про нову цивілізацію. На вулицях і площах закінчують спорудження тріумфальних арок, прикрашених зеленню. Усюди електрика доповнює свято. Київ освітлюється немов увесь відразу. Завтра, 7 листопада, свято десятиліття революції, завтра урочистим маршем пройдуть червоноармійці, фабричні робітники і службовці, щоб прокричати в обличчя старому світу гасло про нову цивілізацію»[179].

Необхідно відзначити, що план будівництва було виконано в точно намічений термін. На будівництво і устаткування фабрики по кошторису було відпущено 3 800 000 карбованців. Фабрика будувалася на ресурси ВУФКУ при обмежених кредитах. Комісія РКІ, що робила перевірку ВУФКУ, клопотала про дотацію перед Раднаркомом УРСР для покриття цілого ряду будівельних витрат, які ґрунтовно розхитали матеріальну базу української кінематографії.

176. Тов. Л. Мусінак у ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 26(67). — 6 грудня. — С. 14.
177. Будування Київської Кінофабрики: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 18/19(88/89). — 22 травня. — С. 15; Збудування Київської Кінофабрики: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 41(142). — 12 июня. — С. 17.
178. Хроника: [Ред. ст.] // Обозрение театра и кино. — Зимний сезон 1928–29. — № 2. — 26 октября. — С. 15.
179. Муссинак Л. Избранное. — М.: Искусство, 1981. — С. 142.



Умформерна станція Київської кінофабрики



Чимало устаткування Київської кінофабрики використовувалося уперше в українській і союзній кінематографії. Освітлювальний цех був складом освітлювальної апаратури — потужні прожекторы «ЕФА», малогабаритні «мухи», стояки Вейнерта, ртутні світильники, уперше вживані в українському кіновиробництві. Абсолютно новими для радянського кіновиробництва були механічні проявні машини «Дебрі», повністю механізовані освітлювальні пристрої, підвісні візки, що механічно пересуваються, пристосовані для швидкої установки по горизонталі і по схилу верхнього світла над павільйонами тощо. Подібне оснащення Київської кінофабрики стало можливим завдяки постанові, прийнятій 15 жовтня 1930 року правлінням Совкіно. Після обговорення питання «про перерозподіл ре-

сурсів на будівництво з урахуванням необхідності більшого задоволення потреб периферії», було прийнято рішення майже усі кошти, відпущені раніше на будівництво кінофабрики на Потилісі в Москві, перерозподілити на потреби Київської кінофабрики.

Зйомки першого фільму «Ванька і Месник» почалися на ще недобудованій Київській кінофабриці, коли ще не було призначено дирекцію[180]. На початку 1929 року фактично працювали дві художні групи — одна дитяча — «Шкідник», і друга — «Весна». У червні почали працювати ще шість груп: О. Довженка («Земля»), М. Шпиковського («Хліб»), А. Кордюма («Останній лоцман»), О. Каплера («Право на жінку»), Г. Грічера («Квартали передмістя»), Л. Френкеля («Сам собі робінзон»).

На початку лютого 1930 року фабком Київської кінофабрики повідомляв про кількість працівників: 1. Освітлювальний парк — кількість робітників — 33. 2. Кінолабораторія — кількість робітників — 67. 3. Драпірувальний цех — кількість робітників — 6. 4. Механічна майстерня — кількість працівників — 13. 5. Чотири знімальні групи — кількість працівників — 27[181].

Але, незважаючи на таку шумну рекламу в пресі та схвальні відгуки, Київська кінофабрика не відповідала запитам прийдешнього дня. При її проектуванні не були враховані перспективи переходу кінопромисловості на випуск звукових фільмів. З приходом звуку з'ясувалося, що павільйони Київської кінофабрики, у тому числі і її найбільший в Європі павільйон, абсолютно не пристосовані до зйомок звукових фільмів. Звучала критика й іншого характеру — місцерозташування, творчий склад і т.д. С. Власенко в аналітичному огляді стану української кінематографії на сторінках журналу «Авангард», зокрема, зазначав:

«Тож, будувати фабрику — відповідальну зброю культурної революції — в Києві не було переконливих підстав. Кінофабрику потрібно було будувати в Харкові, в цьому великому індустріальному господарському і політичному центрі, з міцною і значною пролетарською базою, з безпосереднім політичним керівництвом і з великим культурно-мистецьким людським резервом, одним словом, зі всим тим, що треба радянській кінематографії. Але фабрику побудували в Києві, і тепер подивимося, добре вона зроблена і що на ній робиться. Фабрика побудована далеко від центру міста і це:

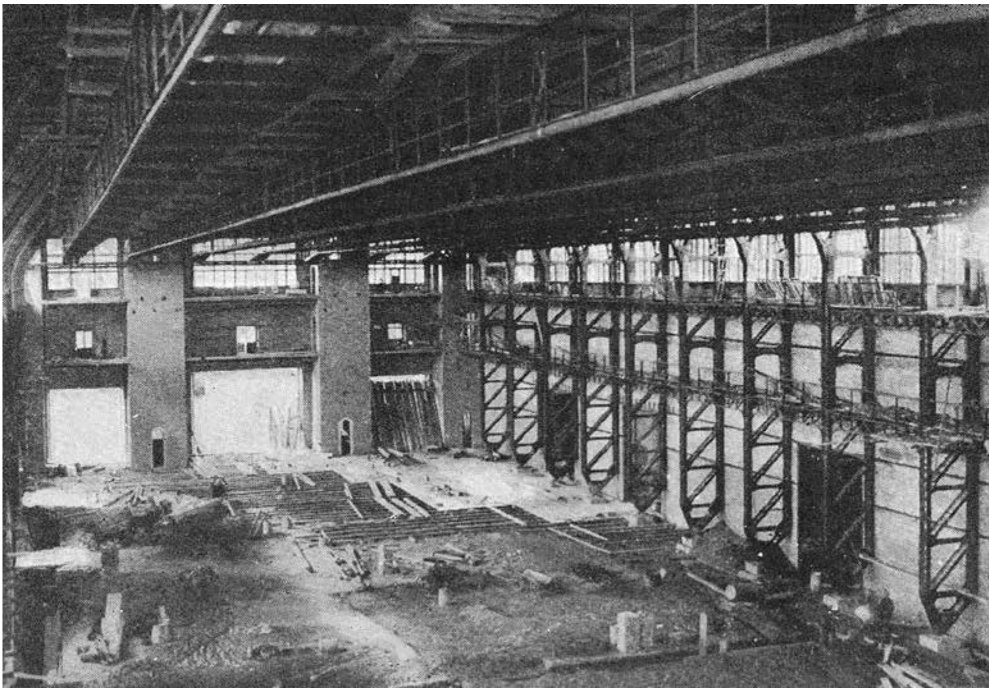
1) не дає їй можливості бути безпосередньо пов'язаною з містом і його життям,

2) витрата працівниками зайвого часу на поїздку не сприяє підвищенню не лише художнього запалу, але звичайній працездатності,

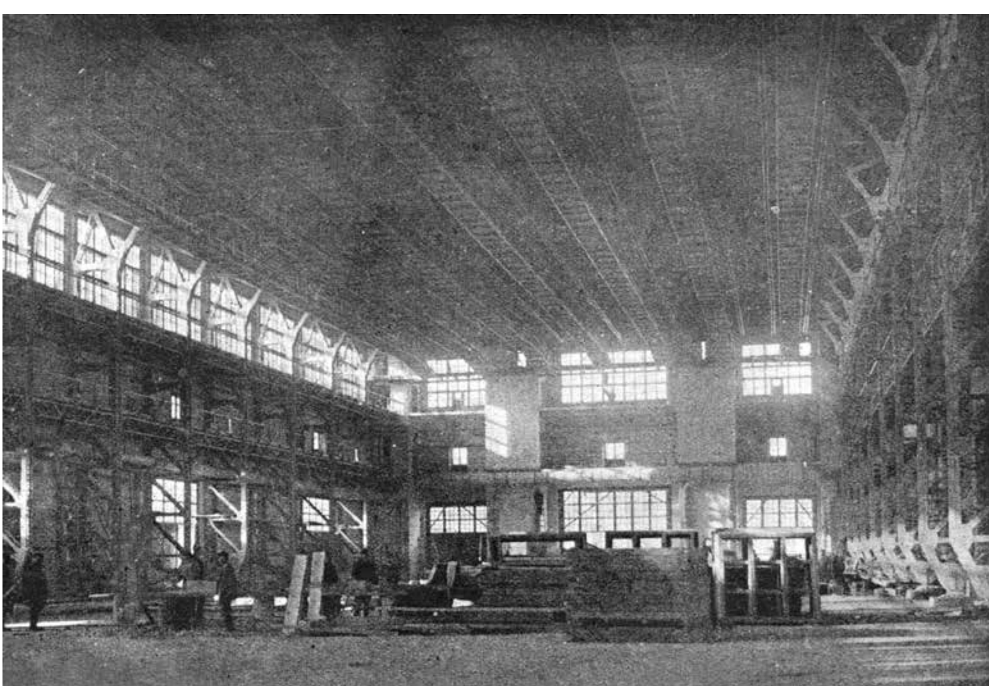
3) працівники фабрики позбавлені можливості проводити роботу по самоосвіті, по освіті громадського оточення і товариської, не виробничої, атмосфери, що знищувало б елементи секретництва і групової замкнутості;

180. Наказ про призначення дирекції Київської кінофабрики був підписаний 4 квітня 1929 року. Весь керівний склад був сформований протягом першого півріччя. Див.: Косячний П. Півроку роботи: (Що зробила і що зробить Київська кінофабрика) / Петро Косячний // Кіно. — 1929. — № 11(58). — Червень. — С. 2.

181. До ВУК та Правління Київської Округи РОБМИС // Бюлетень Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв. — 1930. — № 2(46). — 15 лютого. — С. 1.



Головний знімальний павільйон Київської кінофабрики



4) не дає можливість радянській громадськості щільно пов'язуватися із щоденною роботою фабрики, бо кого ж потягне увечері (особливо в дощ або сльоту) на таку далеку околицю.

Здавалося б, що це дрібниці, але ми вважаємо ці дрібниці вагомими і заслуговуючими на більшу увагу. І з іншим, щодо технічного боку Українського Голлівуду. На думку більшості працівників не лише українського кіно, павільйон (великий і єдиний) побудовано безглуздо, нераціонально, непродумано. Павільйон великий, а працювати ніде, бо один одному заважають, декорації, шум, ходьба. А сталося це, на нашу думку, не лише тому, що будували люди, не знайомі з сучасними вимогами кінематографії і найближчими перспективами розвитку кіномистецтва, але і тому, що нікого з тих, хто повинен був працювати і працює вже зараз над кінематографічною продукцією, не запитували, як, на їх думку, краще будувати. Ймовірно, думки компетентних в цих питаннях кінопрацівників вважалися непотрібними (правда, проект фабрики зачитували працівникам Одеської фабрики, але тоді, коли вже фабрика будувалася)»[182].

Також відзначалося і про систематичне невиконання промфінплану Київською і Одеською кінофабриками. У зв'язку з цим президія ВУК Робмису вимагала реорганізації Київської кінофабрики і вважала за доцільне об'єднання двох кінофабрик. Об'єднані творчі сили сконцентрувати в Києві, а Одеську кінофабрику реорганізувати[183]. Але це рішення не отримало підтримки у вищих інстанціях.

5.3 Виробництво кіноустаткування

На організацію власного виробництва кіноплівки ні українська, ні російська кіногалузі не мали необхідних обігових коштів, а держава лише до кінця 1920-х років знайшла фінансову можливість будівництва фабрики по виробництву кіно- і фотоплівки. Оглядач журналу «Радянське кіно» відзначав:

«Ускладнення, з якими пов'язане налагодження виробництва кіноплівок в умовах сьогодення, в жодному разі не мають стати приводом для залишення цього питання відкритим. Річ у тому, що на імпорт сирої плівки і оплату прокату іноземних фільм останнім часом витрачаються вельми значні суми. Якщо взяти до уваги, з одного боку, надзвичайно сприятливі широкі перспективи розвитку кінопромислової в Союзі, створені революцією, а з іншого — гостру необхідність заміни більшості іноземних, чужих нам картин, російськими, то можна з упевненістю стверджувати, що в недалекому майбутньому на кіноплівки потрібно буде щорічно витрачати десятки мільйонів карбованців. Вже тільки через це питання про організацію свого виробництва плівок набуває першочергового значення»[184].

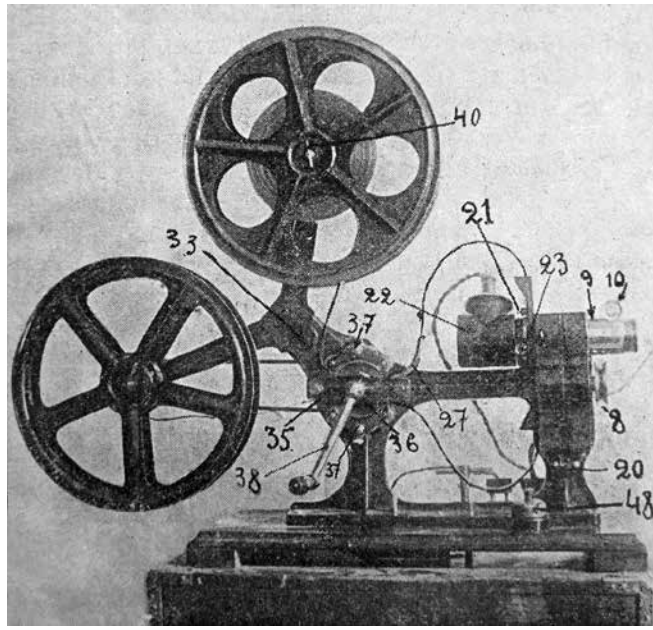
Перша спроба налагодити виробництво малогабаритних проекторів у РРФСР була ще в 1919 році. На базі широко поширеної в царській Росії моделі «Пате № 2» Петроградський оптичний завод № 95 почав випускати кінопроектор

182. Власенко С. Мертвонароджений Голівуд // Авангард. — 1930. — № а. — Січень. — С. 61–62.
183. Реорганізація кінофабрики ВУФКУ: [Ред. ст.] // Бюлетень Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв. — 1930. — № 6(50). — 5 травня. — С. 4.
184. Организация производства киносырья и аппаратуры в СССР: [Ред. ст.] // Советское кино. — 1925. — № 2/3. — Май–июнь. — С. 10–11.

«Русь». Ці моделі були поганої якості, і через відсутність замовлень у 1923 році їх випуск довелося припинити[185]. Завод почав випуск кінопроекторів і частин до них за зразками, отриманими з Німеччини[186].

Коли виникла гостра необхідність просувати кінематограф у село, з'ясувалося, що кінопроектори звичайного типу, що встановлюються в міських кінотеатрах, є абсолютно не придатними для сіл, селищ, містечок і більшості повітових міст, що не мають електричного освітлення. Наявні кінокомплекти, куплені до революції («Пате-кок», «Кінокс» Ернемана, «Едісон-апарат»). були малопотужними і не підходили для використання в селах[187].

Для реалізації проекту кінофікації сіл потрібний був недорогий і простий у застосуванні



Кінопроектор ДОЗ



185. Наша фото-кино-промышленность // Кино-журнал АРК. — 1925. — № 9. — Сентябрь. — С. 3

186. Производство проекторов: [Ред. ст.] // Кино. — 1923. — № 1(5). — Январь. — С. 36.

187. Шентяпин В. Организация передвижных кино в деревне // Кино. — 1923. — № 4(8). — Июнь–сентябрь. — С. 16.

кінопроектор. Необхідний комплект пересувного кінопроектора було розроблено в 1923 році Ленінградським державним оптичним заводом, що отримав назву ДОЗ (Державний оптичний завод)[188]. Апарат був конструктивно простий, мав ручний привід проекції і динамо-машину, що виробляє електроенергію для проекційної лампи під час обертання кіномеханіком ручки кінопроектора. Вартість комплекту в 1924 році складала 570 карбованців[189].

У 1923 році заводом випускалося 60 комплектів на місяць, у 1924 — продуктивність виросла до 150. Вартість планували знизити до 450 карбованців. На заводі в 1924 році працювало 300 робітників, 38 учнів і 41 особа адміністративного апарату[190]. Проте насправді справи йшли не так добре. У грудні 1924 року із запланованих 100 кінопересувок, завод випустив лише 37, про що із жалем повідомляв заступник голови Головполітосвіти М. Мещеряков на нараді політосвіти по роботі в селі у лютому 1925 року[191]. За опублікованими даними, завод випустив із серпня по грудень 1924 року 175 комплектів, з яких 9 продали в Україну. З січня по квітень 1925 року випуск склав 318 комплектів і відповідно до 31 — для України[192]. За даними з інших джерел, завод у першому півріччі випустив 700 із запланованих 1 200 комплектів на рік і приступив спільно з приватною фірмою «Двигун» до випуску клубної моделі[193]. З метою прискорення процесу кінофікації села ЦК КП(б)У в 1925 році приймає рішення розпочати будівництво великого заводу по виробництву кіноапаратури[194].

У 1925 році було налагоджено також випуск нової модифікації кінопроекторів ДОЗ-а. Фірма «Двигун» випустила експериментальний комплект з бензиновим генератором. Вартість нового комплекту склала 500 карбованців, а запланована кількість склала 500 штук[195]. Але фактично виробництвом пересувних кінопроекторів займалося одне підприємство — Державний оптичний завод в Ленінграді. Та задовольнити попит на виготовлення необхідної кількості кінопроекторів завод не міг, і тому було прийнято рішення організувати випуск запчастин на інших заводах[196]. Крім того, вартість нового комплекту до літа 1925 року з 900 зросла до 1 200 карбованців[197], а в 1929 році складала 850 карбованців[198].

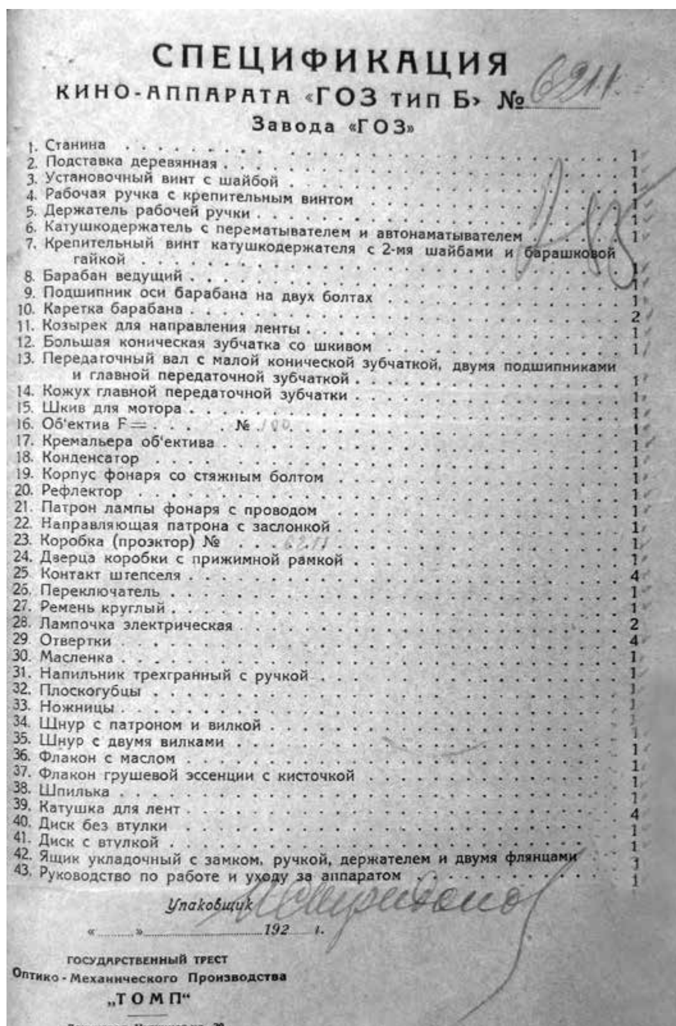
Упродовж 1924–1925 років завод випускав чотири модифікації кінопроекторів: ДОЗ, ДОЗ № 1, ДОЗ-а і ДОЗ-б. З серпня 1924 року по 1 січня 1925 року Кіносекції було продано на пільгових умовах (кредит до 6-ти місяців) за ціною 640 карбованців за комплект 173 кінопересувки. З січня по листопад 1925 — 755.

---

188. Русский киноаппарат «Гоз» для школьно-лекционных и театральных целей: [Ред. ст.] // Кино. — 1923. — № 4(8). — Июнь–сентябрь. — С. 26.
189. Васильев А. Дать деревне киноаппараты русских заводов // Кино-неделя. — 1924. — № 27. — 5 августа.
190. Х-ов А. Первый завод русской кинематографии // Кино-неделя. — 1924. — № 28. — 12 августа. — С. 4.
191. Кино и деревня: [Ред. ст.] // Советское искусство. — 1925. — № 2. — Май. — С. 60.
192. К. Г. Кинопередвижка «Гоз» // Кино-журнал АРК. — 1925. — № 8. — август. — С. 16.
193. Наша фото-кино-промышленность: [Ред. ст.] // Кино-журнал АРК. — 1925. — № 9. — Сентябрь. — С. 3.
194. ЦДАГО України. — Ф. 1. — Оп. 20. — Спр. 2925. — Арк. 46.
195. Наша фото-кино-промышленность: [Ред. ст.] // Кино-журнал АРК. — 1925. — № 9. — Сентябрь. — С. 3
196. Организация производства киносырья и аппаратуры в СССР: [Ред. ст.] // Советское кино. — 1925. — № 2/3. — Май–июнь. — С. 12.
197. Кинофикация: [Ред. ст.] // Рабочий и театр. — 1925. — № 31. — 4 августа. — С. 1.
198. Лемберг Э. Г. Кино — деревне: Как устроить кино в деревне. — М.: Теакинопечать, 1929. — С. 7.

За цей же час було продано ще 100 комплектів ДОЗ іншим організаціям і 150 комплектів моделі «Пате-Русь». Таким чином, на грудень 1925 року мережа кінопересувок досягла 1 200 комплектів[199]. За прогнозами фахівців, випуск кінопроекторів ДОЗ у 1928/29 операційному році міг досягти 5 000 комплектів у разі здешевлення виробництва і відповідно збільшення замовлень[200].

Але, незважаючи на конструктивну простоту, кінопроектори ДОЗ не відрізнялися хорошою якістю. При експлуатації комплекту кіномеханіки відзначали, що він виявився «крихким і ламким»[201]. У 1926 році на І з'їзді кіномеханіків РРФСР багатьма учасниками відзначалися численні недоліки, виявлені за три роки роботи з пересувками ДОЗ. Особливо багато невдоволення викликали динамо-приводи, погана якість матеріалу і складання і, особливо, швидка стомлюваність кіномеханіка «крутити ручку» внаслідок конструктивної недоробки апарату, і «швидке псування стрічки». У результаті делегати дійшли висновку, що ДОЗ абсолютно не відповідає нормам кінопересувки, і що треба терміново розробити іншу конструкцію або перейти на стаціонарне кінообслуговування сіл, як в Україні[202]. В Україні ДОЗ також піддавався постійній критиці внаслідок своєї недосконалості і ненадійності[203].



СПЕЦИФИКАЦИЯ

КИНО-АППАРАТА «ГОЗ тип Б» №

Завода «ГОЗ»

1. Станина	
2. Подставка деревянная	1
3. Установочный винт с шайбой	1
4. Рабочая ручка с крепительным винтом	1
5. Держатель рабочей ручки	1
6. Катушкодержатель с перематывателем и автонаматывателем	1
7. Крепительный винт катушкодержателя с 2-мя шайбами и барашковой гайкой	1
8. Барабан ведущий	1
9. Подшипник оси барабана на двух болтах	1
10. Каретка барабана	2
11. Козырек для направления ленты	1
12. Большая коническая зубчатка со шкивом	1
13. Передаточный вал с малой конической зубчаткой, двумя подшипниками и главной передаточной зубчаткой	1
14. Кожух главной передаточной зубчатки	1
15. Шкив для мотора	1
16. Об'ектив F= . . . №	1
17. Кремальера об'ектива	1
18. Конденсатор	1
19. Корпус фонаря со стяжным болтом	1
20. Рефлектор	1
21. Патрон лампы фонаря с проводом	1
22. Направляющая патрона с заслонкой	1
23. Коробка (проэктор) №	1
24. Дверца коробки с прижимной рамкой	1
25. Контакт штепселя	4
26. Переключатель	1
27. Ремень круглый	1
28. Лампочка электрическая	2
29. Отвертки	4
30. Масленка	1
31. Напильник трехгранный с ручкой	1
32. Плоскогубцы	1
33. Ножницы	1
34. Шнур с патроном и вилкой	1
35. Шнур с двумя вилками	1
36. Флакон с маслом	1
37. Флакон грушевой эссенции с кисточкой	1
38. Шпилька	1
39. Катушка для лент	4
40. Диск без втулки	1
41. Диск с втулкой	1
42. Ящик укладочный с замком, ручкой, держателем и двумя флянцами	1
43. Руководство по работе и уходу за аппаратом	1

Упаковщик

«......»................192 г.

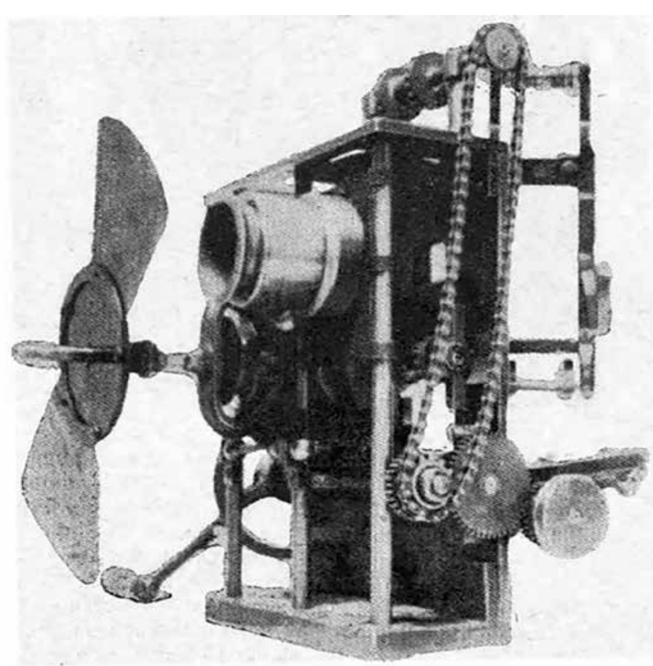
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТРЕСТ
Оптико-Механического Производства
„ТОМП"

Ленинград, Чугунная ул., 20.

199. А. К. Год работы киносекции главполитпросвета 1924–1925 // Советское кино. — 1926. — № 1. — Февраль. — С. 21.
200. Кациграс А. Основные установки и база кинофикации РСФСР // Советское искусство. — 1928. — № 6. — Май. — С. 62.
201. Ф. Г. Кино на Подолии // Кино-неделя. — 1924. — № 38. — 21 октября. — С. 18.
202. Альф А. Пересувне кіно, чи кіно стаціонарне? // Кіно. — 1926. — № 12. — Грудень. — С. 9.
203. Сенгалевич М. До питання про кінофікацію села // Культробітник. — 1928. — № 2(29). — 31 січня. — С. 16; Клик К. Апарат Гозу на селі // Кіно. — 1929. — № 17(62). — Вересень. — С. 2.

Кінотехнічна база України в роки відновлення народного господарства вважалася по своєму оснащенню однією з кращих в СРСР. Кінопроекційна апаратура, що випускалася в Одесі й Харкові, відрізнялася, за свідченням сучасників, гарною якістю. Створення державного парку кінопроекційної апаратури йшло за рахунок реквізиції приватних установок, купівлі і виготовлення нових кіноапаратів на Харківській фабриці, що належала Кінокомітету і була відкрита, мабуть, у березні 1919 року. Судячи зі звіту Кінокомітету Наркомосвіти УРСР від 14 червня 1919 року, кінопроектори уперше почала випускати Харківська фабрика. Подібну фабрику «по виготовленню чарівних ліхтарів і кінематографічних апаратів» намічалося відкрити в тому ж році і в Києві, але через ряд організаційних і технічних причин цього зробити не вдалося. Кіноапарати на Харківській фабриці випускалися аж до 1924 року[204]. Як відзначала спеціальна державна комісія, що обстежила якість зарубіжної, російської і української кінопроекційної апаратури, моделі апаратів, створені в Україні, виявилися надійнішими і економічнішими порівняно з продукцією заводів РРФСР[205].

Одеські майстерні при обласному відділі ВУФКУ відкрилися в 1923 році після прийняття в липні на розширеному бюро партійної організації при одеському обласному відділі ВУФКУ відповідного рішення. Наказом, підписаним П. Нечесом, було призначено 14 осіб під керівництвом робочого висуванця М. А. Левіна. Майстерня розміщувалася в приміщенні колишньої більярдної Московського готелю. Як зразок для виробництва було вибрано кінопроектор типу «Пате», що добре зарекомендував себе в експлуатації існуючої кіномережі. Через 10 місяців колектив майстерні випустив перші 49 кінопроекторів[206]. У цей же час велися переговори про оренду механічного заводу для виготовлення власних електропересувних станцій для сіл і населених

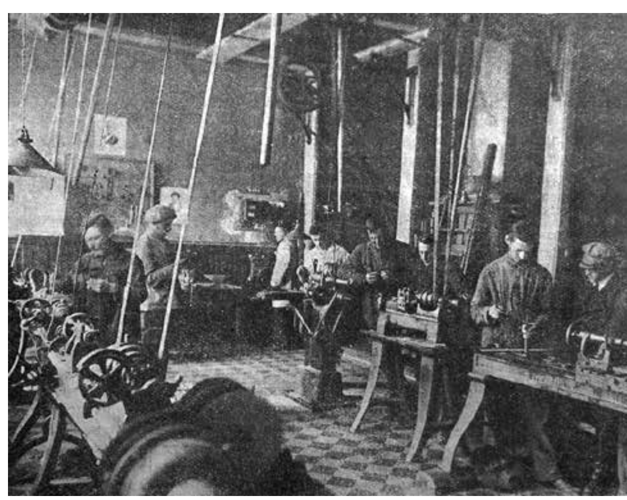


Кінопроектор «Пате» українського виробництва. 1923 р

204. Діяльність Наркомосвіти УСРР за 1924–25 рік. — Х.: Держвидав України, 1926. — С. 157.
205. Всеукраинское Фото-Кино Управление. (Беседа с отв. раб. ВУФКУ Я. А. Корном) // Кино. — 1923. — № 2/6. — С. 33; Про стан та перспективи роботи ВУФКУ: (тези доповіді на II Пленумі ВУК) // Бюллетень Всеукраинского Комитета Союза Работников Искусств. — 1927. — № 11(19). — Ноябрь. — С. 16.
206. В Главполитпросвете: [Ред. ст.] // Путь к коммунизму. — 1923. — № 3/4. — Март-апрель. — С. 288.



Група службовців майстерні по ремонту і виготовленню кіноустаткування. Одеса, 1923 р.



Механічні майстерні ВУФКУ в Одесі. 1923 р.

пунктів[207]. Після випробування на працездатність комплектів голова правління ВУФКУ З. Хелмно видав наказ про перепідпорядкування майстерні з обласного під управління ВУФКУ, присвоївши їй назву: «1-а центральна кіномеханічна майстерня ВУФКУ».

До цього часу в майстернях, очолюваних завідувачем технічною частиною ВУФКУ М. С. Домбровським, працювали близько 30 осіб. І за повідомленням Я. А. Корна, ВУФКУ отримало в Москві замовлення на велику партію частин для кіноапаратів[208].

207. Там само.
208. Всеукраинское Фото-Кино-Управление. (Беседа с отв. раб. ВУФКУ Я. А. Корном) // Кино. — 1923. — № 2/6. — Февраль–март. — С. 33.

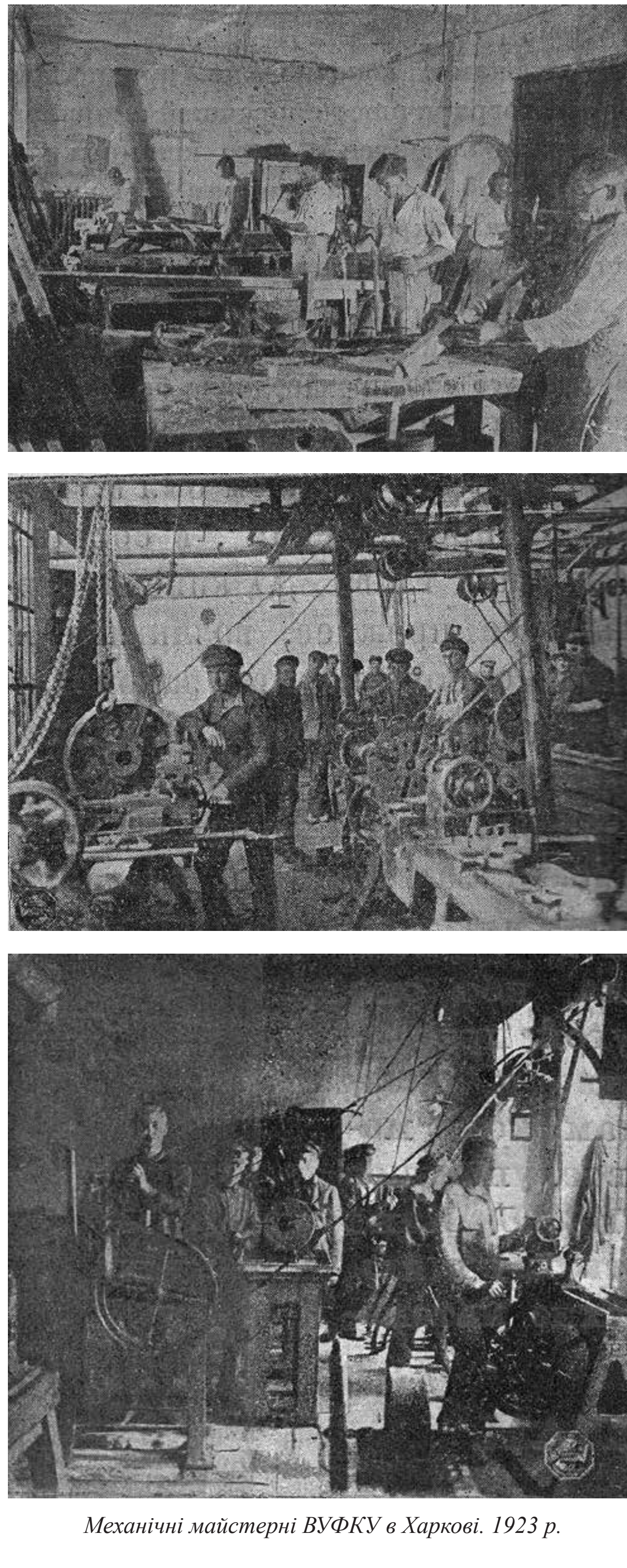
У 1925 році штат робітників було збільшено до 60 осіб, а кількість вироблених кінопроекторів зросла до 120 комплектів. Була розширена і займана майстернею площа — додано три кімнати на другому поверсі Московського готелю. У 1926 році план випуску проекторів був подвоєний і становив 300 комплектів. У зв'язку із цим виникла гостра необхідність у розширенні виробничих площ. І майстерня була переведена у порожню двоповерхову будівлю, за адресою: Ольгієвська вул., б. 3. У наступні роки майстерня розширювалася, і для виробничих цехів було освоєно сусідню будівлю по Ольгієвській № 5. З часом кількість робітників зросла до 600 осіб, а виробничий процес перейшов на тризмінну роботу. У 1929 році почалося будівництво нового виробничого корпусу кіномеханічного заводу ВУФКУ за адресою: вул. Дальницька, 25, — що згодом дістав назву «Кінап». Станом на 1 липня 1930 року директором заводу був Четін, 16 грудня його змінив Бялецький, який на цій посаді пропрацював до 6 березня 1931 року.

Після перетворення одеської майстерні у завод, харківська майстерня перейшла на ремонт апаратури, хоча питання про організацію в Харкові заводу ВУФКУ «для виробництва кіноустановок» стояло гостро і навіть було згадане в постанові ЦК КП(б)У[209]. У 1924/25 операційному році майстерні випустили 120 кінопроекторів, а на 1925/26 запланували випустити 320 комплектів, а згодом, після закінчення будівництва механічного заводу, планувалося випускати від 1 000 до 1 500 комплектів на рік[210]. У жовтні 1923 року в майстернях працювали 8 робітників, у жовтні 1925 — 51. Окрім кіноапаратів, ці майстерні випустили і 8 920 окремих частин до проекторів[211]. Також відкрилися ремонтні майстерні в інших містах: у Києві (1923), Дніпропетровську (1925), Артемівську (1926)[212].

Перші експериментальні зразки кінопроекторів Одеські майстерні виготовили за зразком широко поширених французьких кіноапаратів «Пате» в жовтні 1923 року[213] і відправили до Листопадових свят в українські села[214]. До кінця 1925 року було випущено 162 комплекти, до цього часу інженери розробили модель «Пате № 2 поліпшений». Собівартість цих комплектів не перевищувала 550 карбованців. У 1925/26 операційному році ВУФКУ запланувало зменшити вартість до 450-500 карбованців[215].

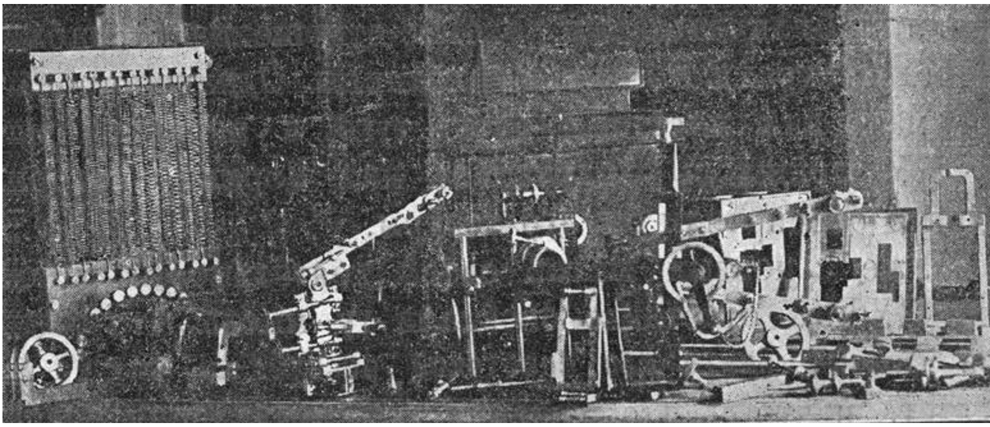
209. Культурне будівництво в Українській РСР: 1917–1927. Збірник документів і матеріалів. — К.: Наукова думка, 1979. — С. 281
210. Нечес Г. Планова кінофікація села // Селянський будинок. — 1925. — № 6. — Червень. — С. 39. За іншими даними механічні майстерні випустили в 1924 році — 49 кінопроекторів і 2 500 деталей, в 1925 — 120 і 8 000, в 1926 — 320 і 17 000 відповідно. У 1927 році Одеський механічний завод випустив 400 кінопроекторів, з яких 60 були поставлені робочим клубам. Див.: Стан та перспективи кінопромисловості на Україні: (тези доповіді правління ВУФКУ на III пленумі ВУК Робміс) // Бюллетень Всеукраинского Комитета Союза Работников Искусств. — 1927. — № 1(9). — Январь. — С. 5; Про стан та перспективи роботи ВУФКУ: (тези доповіді на II Пленумі ВУК) // Бюллетень Всеукраинского Комитета Союза Работников Искусств. — 1927. — № 11(19). — Ноябрь. — С. 16.
211. Ліфшиц Б. На суд трудящих (Закінчення) // Кіно. — 1926. — № 4. — Лютий. — С. 4–5.
212. Діяльність Наркомосвіти УСРР за 1924–25 рік. — С 157; Всеукраинское Фото-Кино Управление. (Беседа с отв. раб. ВУФКУ Я. А. Корном) // Кино. — 1923. — № 2/6. — С. 33; Комуніст. — 1926. — № 175. — 3 серпня.
213. Известия. (Вечерний выпуск). — 1923. — 25 октября; Известия. — 1923. — № 261. — 15 ноября. — С. 5.
214. Подарок Октябрю: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № 17. — [Осень, 1923]. — С. 11.
215. Мазо Я. До питання про організацію виробництва в СРСР проекційної кіноапаратури // Кіно. — 1926. — № 2/3. — Січень. — С. 35.

Відповідно до плану кінофікації села, за підрахунками, необхідно було виготовити 8 000 кінокомплектів. У зв'язку з цим ВУФКУ звернулося з клопотанням у ВРНГ України про організацію заводського виробництва кіноапаратури. ВРНГ прийняла рішення рекомендувати київському відділу міського господарства з'ясувати можливість виробництва кінопроекторів на київському заводі «Фізико-хімік»[216]. Улітку 1925 року в науково-технічному відділі ВРНГ по доповіді ВУФКУ відбулася нарада «Про виробництво кіноапаратів на Україні». При ВРНГ була утворена спеціальна комісія за участю представників центральних правлінь профспілок Робмису і металістів, щоб встановити, які кінопроектори краще: ВУФКУ «Пате» або ті, що виготовляються в РРФСР. Нарада визнала також за необхідне розробити проект будівництва заводу для масового виробництва кінопроекторів[217]. У січні 1926 року і навесні 1927



Механічні майстерні ВУФКУ в Харкові. 1923 р.

216. Производство киноаппаратов на Украине: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 20. — 6–13 апреля. — С. 12.
217. Виробництво кіноапаратів: [Ред. ст.] // Кіно. — 1926. — № 9. — Липень. — С. 24.



Апарати і запчастини, виготовлені в майстерні ВУФКУ в Харкові. 1923 р.

обговорювалася можливість виготовлення силами майстерень власних електростанцій, за зразком фірми «Пате-Пік»[218].

Окрім кінопроекторів, майстерні випускали й інше устаткування. Так, у звіті про роботу Харківської механічної майстерні повідомлялося, що на її базі налагоджено випуск дугових ламп, ліхтарів, залізних столів, вилок для котушок, подвійних намотувачів[219]. З осені 1926 року, поки розроблявся проект великого заводу по виробництву кіноустаткування, вирішено було об'єднати майстерні Одеси і Харкова і перенести виробництво кінопроекторів в Одесу або Київ[220], а в середині січня спільний пленум ЦК КП(б)У і Всеукраїнського комітету союзу Робмис підтримав план ВУФКУ щодо спорудження механічного заводу для виготовлення кіноапаратури[221]. Влітку 1927 року майстерні Харкова і Одеси об'єднуються в Одеський механічний завод, і до осені планувалося виготовити 400 кінопроекторів[222], а з 1928 року вийти на показник 2 000 комплектів щорічно[223]. Проти організації майстерні кіноапаратури в Одесі заперечував Ленінградський оптичний завод. Проте обстеження Комітету з підвищення якості продукції показало, що кіноапарати майстерні ВУФКУ в Одесі якісніші й дешевші, чим кінопроектори виробництва Ленінградського заводу[224]. Але керівництво Ленінградського державного оптичного заводу змогло переконати вищі інстанції в тому, що їх продукція краща в Союзі, і немає необхідності виробляти кіноустаткування в Україні.

218. Урін А. Кінофікація і електрифікація // Селянський будинок. — 1926. — № 2. — Лютий. — С. 45; Соловей Я. Підсумки й перспективи кінофікації: [Ред. ст.] // Кіно. — 1927. — № 9(21). — Травень. — С. 3.
219. ДАХО. — Ф. Р–1765. — Оп. 1. — Спр. 4. — Арк. 8–8 зв.
220. Завод кіноапаратури: [Ред. ст.] // Кіно. — 1926. — № 11. — Жовтень. — С. 27; Організація фабрики кінопроекційної апаратури: [Ред. ст.] // Комуніст. — 1927. — 13 січня. — № 10(2095). — С. 6.
221. ЦК КП(б)У и Пленум Всеукраинского К-та Союза Рабис о деятельности ВУФКУ: [Ред. ст.] // Кино-фронт. — 1927. — № 2. — 1 февраля. — С. 31.
222. Кино-строительство к летнему сезону: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 24. — С. 17.
223. ЦДАВО України. — Ф. 166. — Оп. 6. — Спр. 9291. — Арк. 106; Із огляду Народного Комісаріату Освіти УСРР про діяльність за 1924/25, 1925/26, 1926/27 рр. // Культурне будівництво в Українській РСР: 1917–1927. Збірник документів і матеріалів. — К.: Наукова думка, 1979. — С. 513.
224. Якість кіноапаратури ВУФКУ: [Ред. ст.] // Культура і побут. — 1927. — № 27. — 23 липня. — С. 8; Скрипник М. Статті й промови. Т. 5. Література й мистецтво. — Х.: Держвидав України, 1930. — С. 239.

Внаслідок чого ВРНГ РРФСР виступив проти нарощування виробничих потужностей Одеських майстерень.

18 жовтня 1927 року заслухавши доповідь ВУФКУ про господарський і фінансовий план на 1926/27 рік, Колегія Наркомосвіти УРСР ухвалила резолюцію:

«Розвиток кінофікації села вимагає поширення виробництва проекційної кіноапаратури. Колегія приймає план ВУФКУ по розширенню Одеського механічного заводу до 1 200 компл. на рік. Колегія вважає абсолютно безпідставним заперечення ВРНГ РРФСР цього розширення і рішуче ставить питання про необхідність розширення цього заводу. Колегія НКО просить ВРНГ УРСР надати в цій справі ВУФКУ відповідну допомогу»[225].

19 грудня 1927 року, з метою впорядковування виробництва і ціноутворення на кінопроектори, Наркомосвіти підготував спеціальну постанову:

«Погодитися із пропозицією ВУФКУ про встановлення цін на кінокомплекти на підставі збитковості продажу. Визнати неможливим надалі продавати кіноапарати сільським екранам по 470 крб. на підставі вартості закордонної закупівлі 1925, коли собівартість кіноапарата складає 567 крб. 76 коп., а продажна ціна російських кіноапаратів складає 1 700 крб. Доручити ФЕУ дати висновок щодо цін, пропонованих ВУФКУ»[226]. Так, за звітом завідувача Харківським обласним відділом ВУФКУ Савчука, собівартість кінокомплекту складала 500 карбованців, хоча насправді ця цифра була вищою — 850 карбованців. Природно, реалізація кінопроекторів за запланованими цінами -для села 500, а для клубів 800 карбованців — була неможлива, що і було підкреслено в листі правління ВУФКУ від 6 травня 1928 року[227].

7 травня 1928 року Завідувач Харківським крайовим відділенням ВУФКУ Савчук звернувся до правління з пропозицією залучити у виробництво кінопроекторів іноземний концесійний капітал. Проте голова правління ВУФКУ І. Воробйов у зворотному листі відзначав, що правління вважає недоцільною передачу Одеської майстерні іншій господарській організації, яка не може бути компетентна в області кіносправи. Тим більше, що кінопроектори виробництва ВУФКУ якісніші і дешевші за кінопроектори ТОМВ Ленінградського механічного заводу. Крім того, ВУФКУ має технічні і матеріальні можливості для подальшого планомірного розвитку цього виробництва. І залучення іноземного фінансування для виробництва кінопроекторів недоцільне, і краще це фінансування направити

225. Резолюція по доповіді ВУФКУ про господарчий та фінансовий план на 1926/27 р.: Витяг з протоколу Колегії НКО УСРР № 28 від 18 жовтня 1927 р. // Бюлетень Наркомосвіти. — Х., 1927. — № 43(79). — 1–5 листопада. — Арт. 654.

226. Про встановлення продажньої ціни на кінокомплекти: Постанова НКО УСРР від 19 грудня 1927 р. // Бюлетень Народнього Комісаріата Освіти. — Х., 1928. — № 3(90). — 14–21 січня. — Арт. 17. За іншими даними в 1927 році відпускна ціна кінопроекторів становила 850 карбованців. Див.: Про стан та перспективи роботи ВУФКУ: (тези доповіді на ІІ Пленумі ВУК) // Бюллетень Всеукраинского комитета союза работников искусств. — 1927. — № 11(19). — Ноябрь. — С. 16. Влітку 1927 на засіданні ТДРК голова правління ВУФКУ повідомив, що собівартість кінокомплекта становить 540 карбованців, і випустити їх у поточному році планується 1 200 комплектів. Див.: О деятельности ВУФКУ: [Ред. ст.] // Рабис. — 1927. — № 27(69). — 19 июля. — С. 9.

227. ДАХО. — Ф. Р–1765. — Оп. 1. — Спр. 5. — Арк. 196.

на організацію виробництва вітчизняної кіноплівки, оскільки своїми силами зробити це не вдасться[228].

Виходячи із скрутного фінансового становища ВУФКУ і збитковості при реалізації ним кіноапаратури Колегія Наркомосвіти визнала необхідним реалізовувати кіноапаратуру селам і профспілкам не за собівартістю, а за ціною, що включає прибуток[229].

Разом із внутрішніми проблемами, пов'язаними з виробництвом кіноустаткування, були і зовнішні — з боку РРФСР тривав тиск на ВУФКУ щодо згортання в Україні виробництва кінопроекторів. «Рішуче заперечення має викликати також прагнення ВУФКУ організувати власне виробництво кіноапаратури. — Відзначав В. Тимофєєв. — Ми зараз не настільки багаті, щоб дозволити собі за наявності першокласно обладнаного і не повністю завантаженого заводу, що спеціалізується на виробництві кіноапаратів, будувати новий завод, прирікаючи його заздалегідь на недозавантаження. Усе виробництво кінопроекційної апаратури має бути зосереджене на заводі ТОМВ, що вже неодноразово ухвалювали вищі урядові і партійні інстанції»[230].

Але механічний завод вдалося відстояти. Президія ВУК Робмису напередодні проведення Всесоюзної фото-кіно-конференції прийняла постанову щодо клопотання перед центральними органами про доцільність роботи Механічного заводу в Україні:

«4. Відзначаючи розвиток діяльності Одеського механічного заводу по виготовленню кіноапаратури, поставити питання перед відповідними організаціями про необхідність подальшого існування заводу»[231].

Подібну резолюцію було ухвалено IV Всеукраїнською виробничою кінонарадою в жовтні 1928 року:

«8. Нарада категорично заперечує проти закриття Одеського Механічного Заводу з міркувань, що нібито ТОМВ зможе на увесь СРСР виробляти кінопроекційну апаратуру. Маючи на увазі виробництво, окрім звичайної кіноапаратури, електростатичних шкільних апаратів, фотоапаратів і любительських кінознімальних апаратів, вжити заходів, щоб вкласти кошти на розширення механічного заводу»[232].

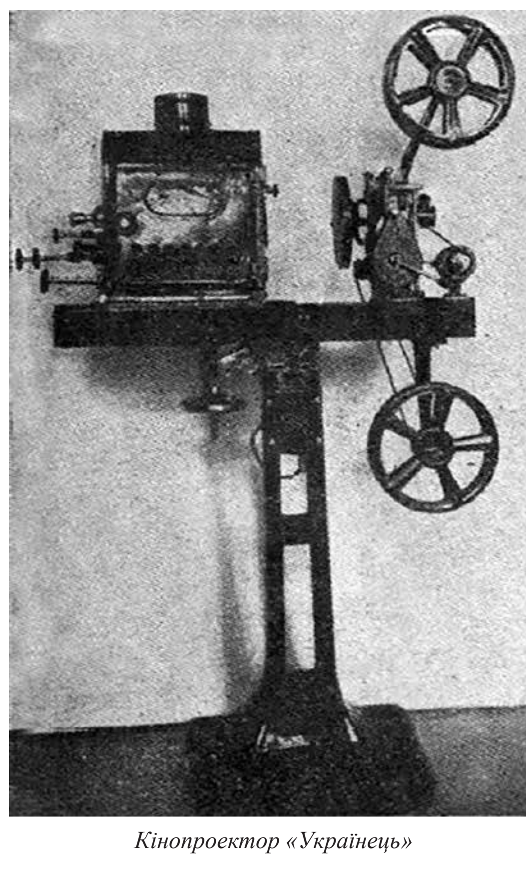
Завод вирішено було залишити, оскільки масштабне розширення сільської кіномережі вимагало великої кількості кінопроекторів, а Ленінградський завод виявився неспроможним самостійно задовольнити попит на кіноустаткування усього СРСР. Але і робота двох заводів не змогла покрити дефіцит кіноапаратури, що постійно збільшувався. У зв'язку з реалізацією п'ятирічного плану розвитку української кінопромисловості ВУК Робмису приймає постанову:

228. Там само. — Арк. 190–190 зв.
229. Резолюція Колегії НКО про діяльність ВУФКУ за 1926/27 р. та промфінплан на 1927/28 р. // Бюлетень Народнього Комісаріата Освіти. — Х., 1928. — № 51(138). — 15–22 грудня. — Арт. 757.
230. Тимофеев В. За советскую кинопроекционную технику // Жизнь искусства. — 1928. — № 42(1220). — 14 октября. — С. 1.
231. О Всесоюзной фото-кино-конференции: Постановление Президиума ВУК // Бюллетень Всеукраинского Комитета Союза Работников Искусств. — 1928. — № 1(21). — Январь. — С. 3.
232. Всеукраїнська виробнича кінонарада: [Ред. ст.] // Кіно. — 1928. — № 12(48). — Грудень. — С. 18.

«8. Враховуючи, що відсутність дешевої кіноапаратури негативно впливає на розвиток кіномережі, необхідно загострити увагу на розгортанні виробництва кіноапаратури. Необхідно виробництво кіноапаратури пов'язати із загальним зростанням мережі, причому виробництво цієї апаратури має з часом здешевлюватися»[233].

Але Одеський завод не зміг реалізувати поставлене завдання по збільшенню темпів виробництва і зменшенню собівартості випущеної кіноапаратури. У резолюції колегії Наркомосвіти про діяльність ВУФКУ за 1926/27 господарський рік і про промфінплан 1927/28 рік, зокрема, відзначалося:

«4. Виробництво кіноапаратури внаслідок недостатньої відлагодженості цього виробництва є збитковим для ВУФКУ і що останнім часом ВУФКУ, незважаючи на великий попит на кіноапаратуру, продавало його із збитком, а виробнича програма по випуску кіноапаратури увесь час не виконувалася»[234].



Кінопроектор «Українець»

Виконання явно завищеного виробничо-фінансового плану виявилося Одеському заводу не під силу через брак промислових потужностей. Через критичну ситуацію, що склалася, Пленум ВУК Робмису ухвалив знизити відсоток невиконання плану із 33,4 до 12, а собівартість продукції зменшити на 14,24%[235]. Але і показники першого півріччя 1930 року виявилися невтішними — план виконали лише на 33%[236]. Постійне невиконання планів російськими і українськими заводами, незадовільний розвиток кіномережі і кіновиробництва в масштабах СРСР зазнало жорсткої критики з боку ЦК ВКП(б). Керуючись листом ЦК партії, правління Українфільму прийняло спеціальну постанову,

233. Про основні установки п'ятирічного плану розвитку Української кінопромисловості: (Резолюції та постанови IV-го Пленуму Всеукраїнського Комітету. 23–24 жовтня 1928 року) // Бюлетень Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв. — 1928. — № 11(31). — Листопад. — С. 5–8.
234. Резолюція Колегії НКО про діяльність ВУФКУ за 1926/27 р. та промфінплан на 1927/28 р. // Бюлетень Народнього Комісаріата Освіти. — Х., 1928. — № 51(138). — 15–22 грудня. — Арт. 757.
235. Про виконання плану ВУФКУ за 1928–1929 рр. та про промфінплан на 1929–30 рр.: (резолюції та постанови II пленуму Всеукраїнського Комітету від 22–24 вересня 1929 року) // Бюлетень Всеукраїнського Комітету Спілки Робітників Мистецтв. — 1929. — № 9(41). — Вересень. — С. 1.
236. Виконання плану за 1-е півріччя по ЦП ВУФКУ: Постанова Президії ВУК // Бюлетень Всеукраїнського Комітету Спілки Робітників Мистецтв. — 1930. — № 8/9(52/53). — 25 червня. — С. 2.

деякі пункти якої стосувалися раціоналізації виробничих процесів Механічного заводу і заходів по ефективному будівництву нового підприємства:

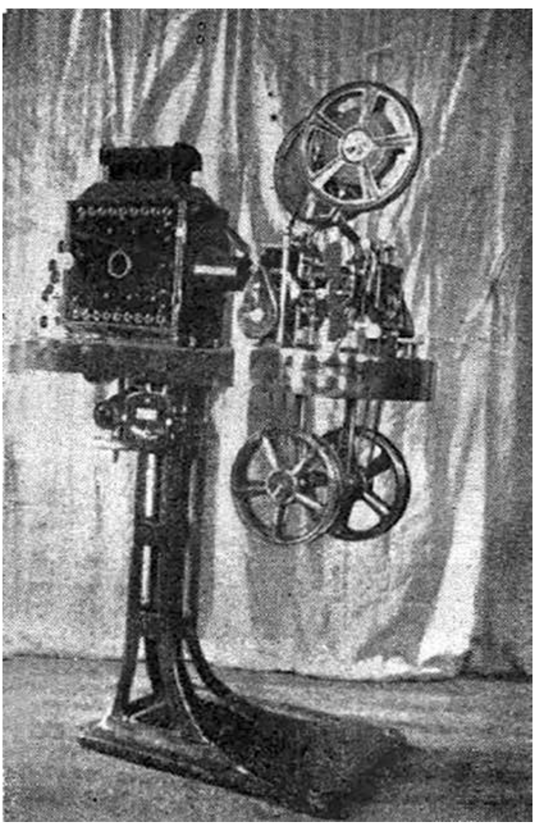
«2. Розгорнути роботу щодо справи зустрічного промфінплану, вживаючи раціоналізаторських заходів у процесах виробництва механзаводу.

3. Приступити до переведення окремих цехів механзаводу на господарський розрахунок, конкретизуючи завдання для усього устаткування.

4. Добитися повного завантаження і використання устаткування механзаводу протягом цілої доби.

5. Повністю ліквідовувати брак, що має місце на Механзаводі останнім часом, зокрема у 2-му і 3-му кварталі.

6. Збільшити увагу до нового механзаводу, виділивши окрему бригаду для систематичного догляду за будівництвом і своєчасної сигналізації про усі проблеми на будівництві»[237].

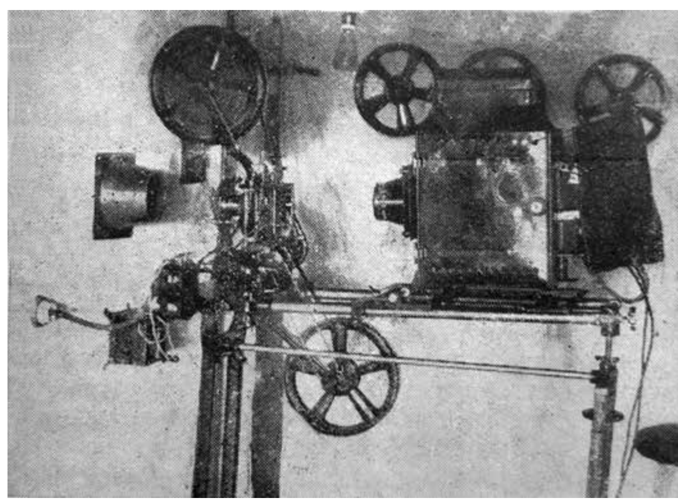

Подвійний кінопроектор «Українець»

На початок 1930 року динаміка щорічного випуску кінопроекційної апаратури виглядала таким чином: у 1927 р. — 400 комплектів, 1928 р. — 799, у 1929 — 1 151 комплект[238]. На заводі досить успішно розроблялися нові моделі кінопроекторів — «Українець», «Дуплекс», «ВУФКУ» і інші моделі для стаціонарних і пересувних кіноустановок, а також спеціально для кінофікації шкіл.

Модернізувалася і стара апаратура, чому неабиякою мірою сприяли працівники дванадцяти кіноремонтних майстерень, відкритих у великих містах України. Деякі удосконалення були впроваджені у виробництво по усьому Союзу, наприклад, обтюратори з вентиляційним устаткуванням, економічні освітлювально-проекційні системи і ряд інших[239].

237. Постанова управи «Українфільму» про заходи щодо переведення в життя листа ЦК ВКП(б) з 3/IX–1930 р. // Бюлетень Всеукраїнського Комітету Спілки Робітників Мистецтв. — 1930. — № 14(58). — Листопад. — С. 19.
238. Соловей Я. Вказ. пр. — С. 3; Воробйов І. Економіка кіно: Перспективи розвитку української кінематографії // Кіно. — 1928. — № 10(46). — Жовтень. — С. 18; Кіномережа ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 18/19(88/89). — 22 травня. — С. 15. Пізніше І. Воробйов привів іншу цифру — 1 000 кінокомплектів в 1929 році. Див.: Воробйов і. Про українське кіно. Стан, плани і перспективи української кінематографії. — К.: ВУФКУ, 1929. — С. 24.
239. Советский экран. — 1929. — № 30. — С. 12

Щоб поліпшити якість проекції, майже в усіх кінотеатрах ВУФКУ були встановлені дзеркальні лампи системи «Круп-Ернеман», виготовлені майстернями ВУФКУ. Окрім поліпшення проекції, ці лампи давали економію електроенергії на 4%. Для безперервної демонстрації фільмів у 12 кінотеатрах ВУФКУ було встановлено спеціальні подвійні кінопроектори виробництва Механічного заводу ВУФКУ в Одесі. Також, протягом 1929/1930 операційного року було заплановано випуск 50 комплектів кінопроектора «Українець»[240] і випробування приладу для охолодження плівки системи Татарського[241]. У цей же час Механічний завод налагодив випуск пересувки «Пате-ВУФКУ», яке за технічними характеристиками перевершувало кінопроектори ДОЗ, що виготовлялися в РРФСР[242].


Кінопроектор «Пате-ВУФКУ»

Кількість випущеного кіноустаткування жодним чином не могла задовольнити попит кіномережі, що постійно збільшувалася. Голова правління ВУФКУ І. Воробйов відзначав, що заплановане зростання мережі до кінця п'ятирічки вимагає для стабільної роботи мати 8 463 кінопроекторів різних типів — стаціонарних, шкільних, пересувних. Також у звіті Воробйова відзначалося, що нинішній показник Механічного заводу (500 проекторів на рік) необхідно буде збільшити до 2 500 штук, тобто збільшити на 500%[243]. Та намічений план по збільшенню виробництва кіноустаткування не виконувався. Станом на 1 жовтня 1929 року було випущено 710 кінопроекторів із 960 запланованих. Причому запланована вартість комплекту із 661 карбованця збільшилася до 753. Зрив плану Механічним заводом член правління ВУФКУ П. Косячний розцінював як наслідок відсутності відповідних організаційних і раціоналізаторських заходів безпосердньо на виробництві»[244].

У 1930 році штат Механічного заводу складав 500 кваліфікованих робітників. Проте за 9 місяців роботи випустив лише 450 комплектів кіноапаратури,

240. Поліпшення кінопроекції по театрах ВУФКУ: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 21/22(69/70). — Листопад. — С. 14.
241. Хроніка ВУФКУ: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1929. — № 8(27). — 2 грудня. — С. 6.
242. Новий тип пересувного апарату для села: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 23/24(71/72). — Грудень. — С. 10.
243. Воробьёв И. Перспективы развития украинской кинематографии // Кино и культура. — 1929. — № 2. — С. 76.
244. Косячний П. Перед шерегом цифр // Кіно. — 1929. — № 19(67). — Жовтень. — С. 5.

тобто 37%[245]. Директора Київської кінофабрики П. Ф. Нечес, аналізуючи стан української кінопромисловості, відзначав:

«Можна вже зараз сказати, що у кінці п'ятирічки ми випускатимемо не 3 000 кінокомплектів, як намічено п'ятирічкою, а, принаймні, 5 000, у зв'язку з чим вже цього року перед ВУФКУ постало питання про будівництво нового механзаводу в Одесі, для якого вже замовлено проект і складено кошториси з таким розрахунком, щоб почати його будувати ще в 1929/30 операційному році і закінчити протягом двох наступних років, тому що в старому приміщенні механзаводу, навіть при трьох змінах, можна випускати лише близько 2 000 комплектів»[246].



Емблема механічного заводу ВУФКУ

20 травня 1930 року Колегія Наркомосвіти УРСР видає постанову «Про промфінплан ВУФКУ на 1929-30 рік», в якому підтверджувалася необхідність будівництва нового механічного заводу:

«Щоб забезпечити розбудову кіномережі, потрібно всебічно розгорнути виробництво кіноапаратури. Програму розвитку механічного заводу ВУФКУ в Одесі і по лінії розширення заводу, і по лінії збільшення програми його виробництва затвердити. Одночасно з цим визнати, що необхідно почати будівництво нового механічного заводу з таким розрахунком, щоб цей завод можна було використовувати для виконання виробничої програми в 1930/31 господарському році»[247]. У результаті будівництво механічного заводу вдалося «зрушити з мертвої точки». 13 серпня 1930 року Правління Госкіно видало постанову про хід будівництва кіномеханічного заводу «Українфільм» в Одесі. По роках виробництво кіномеханічного заводу в розрізі п'ятирічки розбите так: 1928/29 р. — 799 кінокомплектів, 1929/30 — 1 151, 1930/31 — 1 575, 1931/32 — 2 016 і в 1932/33 — 2 486[248].

Відзначимо, що разом із фабричним виробництвом ВУФКУ в Україні досить широко розвинулося винахідництво в області кінотехніки. Діяльність технічних працівників кіно заслуговує на увагу, оскільки в ті роки кінематограф ще тільки накопичував матеріально-технічні ресурси, і навіть на українських кінофабриках,

245. І. Ж. Неприпустимий прорив // Кіно. — 1930. — № 17. — С. — 6.
246. Нечес П. Від «Пате» до «Українця» // Кіно. — 1930. — № 3(75). — Лютий. — С. 10.
247. Про промфінплан ВУФКУ на 1929–30 рік: Постанова Колегії НКО УСРР від 20 травня 1930 р. // Бюлетень Народнього Комісаріата Освіти. — Х., 1930. — № 26. — 30 червня. — Арт. 407.
248. Воробьёв И. Вказ. пр. — С. 76.

що вважалися найбільш оснащеними, відчувалася гостра нестача знімальної техніки, через що і в 1928 році ще нерідко простоювали знімальні бригади.

Про професора Кирилова, який разом із асистентом Бочиним сконструював у 1923 році машину для «обливки плівки», говорилося вище. Наприкінці 1924 року один із робітників Одеської кінофабрики сконструював дуже простий і легкий переносний юпітер «Зірка», що дає рівний білий світ. Світильник було затверджено і виготовлено 10 експериментальних екземплярів[249]. У 1927 році преса повідомила про те, що Одеська фабрика успішно випускає лампи ручного регулювання типу 500 м/м[250].

Кінооператор О. Калюжний запатентував винахід, що дозволяє під час зйомки проектувати в кадр додаткове зображення (декорацію будь-якої величини). При поєднанні знімальної кінокамери із винайденим проекційним апаратом, можливе вдруковування в кадр рухомої декорації. Апарат мав, окрім головного, ще додатковий об'єктив і особливу захисну пластинку між головним і додатковим об'єктивами. Цей апарат давав можливість робити усі «заміни», що здійснювалися новітніми на той час технічними засобами, як-то: дзеркальний метод Шюфтанга, зйомка через скло, подвійна комбінована зйомка[251].

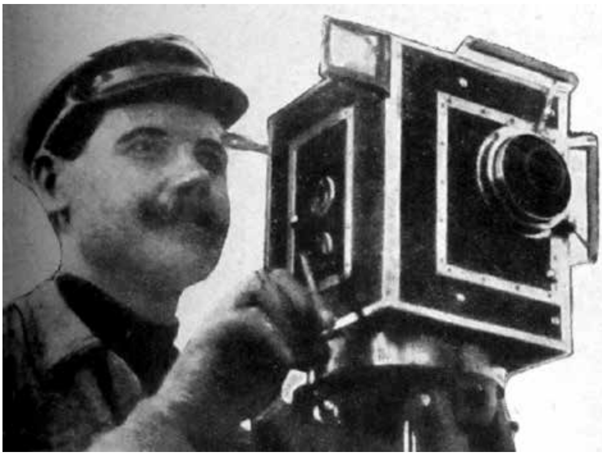


О. Калюжний

Оптик-механік Одеської кінофабрики Анін сконструював знімальний апарат, який за своєю конструкцією був значно простіший за іноземні аналоги і важив в два рази менше апарату «Дебрі». Перевага апарату Аніна полягала у відсутності дрібних і крихких частин, а також у низці нововведень, що унеможливлюють засмічення і примерзання на морозі. Ця кінокамера внаслідок простоти конструкції могла виготовлятися у механічній майстерні ВУФКУ в Одесі, за винятком оптики, яку планувалося замовляти на заводі ДОЗ. Орієнтовна вартість кіноапарата разом із футляром і штативом складала 700 карбованців[252].

Цікаві за різноманітністю можливостей застосування ка-

249. На кинофабрике ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1925. — № 1. — 28 января. — С. 12.
250. Шнейдеров В. Советская кинопромышленность / Владимир Шнейдеров // Советское кино. — 1927. — № 7. — Июль. — С. 31–32.
251. Новое изобретение: [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1927. — № 20(175). — 17 мая. — С. 19; Буш М. Важливий винахід / Микола Бажан // Кіно. — 1927. — № 13(25). — Червень. — С. 4; Радянський кіно-апарат: [Ред. ст.] // Кіно. — 1928. — № 10(46). — Жовтень. — С. 14
252. Аппарат т. Анина: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 13(114). — 1 сентября. — С. 11; На кинопроизводстве: [Ред. ст.] // Рабис. — 1927. — № 47(89). — 6 декабря. — С. 13.



Кінокамера конструкції Аніна

мери створили помічник кіномеханіка одного із Дніпропетровських кінотеатрів Ковальчук[253], брати А. і В. Буєвичи[254].

Кінооператор М. Кауфман винайшов спеціальний кіноштатив, що дозволяє прикріплювати кінокамеру до важкодоступних місць: до ресори автомобіля або до скоби фабричного димаря, до мотоцикла. Інше цікаве обладнання, винайдене Кауфманом, — шарнірний вал, що дозволяє управляти кінокамерою на відстані. Також Кауфман сконструював авіаційний штатив, завдяки якому кінокамеру можна було прикріплювати до кулеметної тургелі літака[255].

Кіномеханік М. Ширман удосконалив світловий конденсатор для кінопроекторів, завдяки чому проекційні лінзи служили в півтора раза довше, також освітлення ставало м’якшим. Завдяки удосконаленню Ширмана економилося до 15% електроенергії. ВУФКУ упродовж декількох місяців у своїх кінотеатрах експлуатувало світловий конденсатор Ширмана, і лише після втручання суду виплатило робітникові-винахідникові належний гонорар[256].



М. Кауфман

Серед впроваджених у виробництво винаходів відмітимо кінокамеру Зеленцова, призначену для хронікальних зйомок. Важила не більше 4 кілограмів у комплекті з касетами на 120 метрів кіноплівки. У кінокамері наведення різкості відбувалося дзеркальним способом. Камера була проста у застосуванні і призначалася як для

253. Хроніка ТДРК: [Ред. ст.] // Кіно. — 1928. — № 8(44). — Серпень. — С. 10.
254. Советский экран. — 1928. — № 10. — С. 14; Советский экран. — 1928. — № 17. — С. 15.
255. Удосконалений кіноапарат: [Ред. ст.] // Кіно. — 1928. — № 12(48). — Грудень. — С. 4.
256. …И ВУФКУ: [Ред. ст.] // Рабис. — 1929. — № 24. — 11 июня. — С. 19.



Кінокамера конструкції В. Зеленцова

натурних, так і для мультиплікаційних зйомок. Вартість кінокамери без оптики не перевищувала 200 карбованців[257].

Оператор-документаліст Б. Цейтлін розробив модель поєднаної камери для одночасної зйомки загальних і великих планів[258].

За ініціативою українських мультиплікаторів до мультзйомного апарату було приладнано двигун, що дозволило спростити роботу. За повідомленнями преси, ні в Москві, ні в Ленінграді, і на кінофабриках інших республік електромотори в мультиплікації не використовувалися. Цікаве рішення конструкції верстата для вдруковування мультиплікації в натурні зйомки винайшов художник-мультиплікатор В. Левандовський[259].

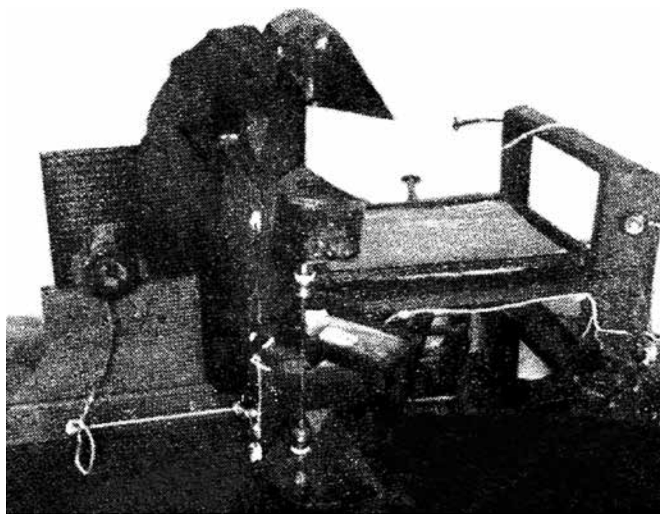


Б. Цейтлін

Низка удосконалень і винаходів, постановочних можливостей, що сприяли розширенню, були зроблені майстрами обробки плівки, які допомагали режисерам і операторам домагатися необхідного тонального рішення сцен і епізодів хіміко-технологічним шляхом. З великою теплотою відгукувалися, наприклад, працівники ВУФКУ про ветеранів кінематографії хіміка Я. М. Мазо, що працював на Одеській кінофабриці[260], і піротехніка П. К. Чепаті — ветерана Ялтинської кінофабрики[261]. З вдячністю згадували і лаборанта Ялтинської кінофа-

257. Апарат Зеленцова: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 19(67). — Жовтень. — С. 15.
258. Советский экран. — 1929. — № 5. — С. 15.
259. Лойко Г. Коли оживають малюнки / Григорій Лойко // Кіно. — 1929. — № 14(60). — Липень. — С. 14. Лойко Г. Трохи історії / Григорій Лойко // Радянське кіно. — 1933. — № 3. — С. 8–10.
260. Один із піонерів: [Ред. ст.] // Кіно. — 1927. — № 5(17). — Березень. — С. 12.
261. Выздоровление т. Чепати: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1925. — № 12. — 31 мая. — С. 11; Г. Дик. Чепати / Г. Дик. // Вестник работников искусств. — 1925. — № 10(32). — 31 декабря. — С. 272.

брики В. Семенова — винахідника автоматичного регулювальника світла на кінокопіювальному верстаті. Автомат мав низку важливих технічних переваг перед іноземними зразками і коштував у 20 разів дешевше за імпортних. Перший же дослідний зразок, виготовлений автором, було введено в експлуатацію, що мало позитивні результати[262].



Мультстанок В. Левандовського

Механізовані декорації особливої конструкції було створено для фільму «Кіра-Кіраліна» (1928, реж. Б. Глаголін; опер. М. Фаркаш; худ. Р. Шарфенберг). Знімальній групі довелося виявити велику винахідливість для створення достовірної атмосфери місця дії. Для зйомки з руху були споруджені оригінальний підйомник і універсальний рухливий операторський майданчик, що не поступався за своїми можливостями іноземним операторським кранам.



Я. Мазо

Оригінальні прийоми декоративного оформлення, засновані на застосуванні комбінованих зйомок, були використані у фільмі «Джиммі Хіггінс» (1928, реж. Г. Тасін; опер. М. Бельський; худ. Г. Байзенгерц, С. Зарицький). Мабуть, уперше в технологічній практиці радянського кіно там засто-

262. ЦДАВО України. — Ф. 332. — Оп. 1. — Спр. 25. — Арк. 17.

совувалися макети для зйомки загальних планів міст і заводів. Також широко використовувалася зйомка подвійною експозицією з домальовуваннями на восковому папері, завдяки чому вдалося створити виразні кадри нічних сцен.

Домальовування на склі і макети застосовувалися при створенні постановочного складного фільму «Спартак» (1926, реж. Е. Мухсін-бей; опер. М. Гольдт; худ. Г. Байзенгерц). Зокрема, у такий спосіб вдалося зменшити матеріальні витрати на відтворення обстановки древнього римського цирку (у масовках брало участь до тисячі осіб)[263].



Кадр із фільму «Спартак». 1926 р.

263. Комуніст. — 1926. — № 175. — 3 серпня.

РОЗДІЛ 6.
ЖАНРИ І ТЕМАТИКА УКРАЇНСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФУ

6.1 Репертуарна політика ВУФКУ

Із введенням НЕПу планування в СРСР стало основою управління усього виробничо-господарського апарату, у тому числі і кінематографу. Кількісне планування випуску кінопродукції почалося фактично зі створенням ВУФКУ. У перші роки роботи кіновідомства плановість роботи носила більшою мірою фінансовий, а не тематичний характер.

З початку запуску кіновиробничого циклу в 1922/23 фінансовому році керівництво ВУФКУ більшою мірою турбувалося про налагодження власного виробництва фільмів, яке змогло б забезпечити фінансову вигоду. Тому чіткого тематичного планування ще не було. У інтерв'ю московському журналу «Кіно» один із представників правління ВУФКУ, що відвідав Москву в середині січня 1923 року, зокрема, заявив:

«Стосовно загальної характеристики репертуару, то ми збираємося переважно і першочергово ставити те, що може бути нами зроблене краще, ніж за кордоном, маючи на увазі вивезення стрічок за кордон, тобто картини з російського життя, з іноземних письменників інсценувати лише те, що близьке російській сучасності. Прагнутимемо до хорошої якості роботи і до створення хорошої російської картини, яка може боротися з американським детективом і витіснити його з екрану»[264]. Окрім виробництва ігрових картин, планувалося налагодити випуск кіножурналу з матеріалами з українського життя, а також із сюжетами від кореспондентів у Москві, Петрограді і за кордоном.

У 1922–1924 роках внаслідок репертуарної плутанини багато із намічених постановок так і не було реалізовано. У 1922 році було випущено два агітфільми «Голод і боротьба з ним», «Історія 1-го травня» і дві екранізації «Остання ставка містера Енніока» (за мотивами оповідання О. Гріна «Життя Гнорра»), «Привид бродить по Європі» (за мотивами оповідання Е. По «Маска червоної смерті») і «Шведський сірник» (по однойменному оповіданню А. П. Чехова). Також, за повідомленнями преси, велися підготовчі роботи до постановок «Сто відсотків» (по Е. Сінклеру) і «Приковані» (по повісті С. І. Гусєва-Оренбурзького), «Овід» (по Е. Войніч), «Гайдамаки», «Життя і творчість Т. Шевченка»[265].

264. Москвич. Украина и Крым. Беседа с представителем ВУФКУ // Кино. — 1923. — № 1(5). — Январь. — С. 37.

265. Хроника кинопроизводства: [Ред. ст.] // Кино. — 1922. — № 2. — 15 ноября. — С. 31; Хроника производства: [Ред. ст.] // Кино. — 1922. — № 3. — 1 декабря. — С. 32; Шляхи мистецтва. — 1922. — № 1. — С. 74; На кинофабриках ВУФКУ: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1922/23. — № 2. — Декабрь–январь. — С. 16; Кинохроника: [Ред. ст.] // Театр. — 1923. — № 1/2. — 9–21 января. — С. 8; Всеукрфотокиноуправление: [Ред. ст.] // Художественная жизнь. — 1923. — № 3(6). — 27 января — 2 февраля. — С. 1.







Рекламні оголошення. 1922 р.

У 1923 році передбачалося випустити 24 картини, 10 з яких — «агітаційного змісту», які мали підтримувати агіткампанії партійних органів. Іншу частину кінопродукції мали скласти ігрові фільми, що відповідали вимогам сучасності[266].

Але, незважаючи на те, що були введені в експлуатацію кінофабрика в Одесі і знімальні павільйони в Ялті, завищений план не міг бути виконаним з об'єктивних причин[267].

Так і не було закінчено заплановані постановки: «Тарас Бульба» (по М. В. Гоголю)[268], «Інженер Менні» (по О. О. Богданову), «Залізна п'ята» (по Дж. Лондону), «Джиммі Хіггінс» (по Е. Сінклеру; сцен. І. Бабель)[269],

266. Кинохроника: [Ред. ст.] // Театр. — 1923. — № 12. — 18–25 апреля. — С. 11.

267. У 1923 році ВУФКУ змогло випустити лише 9 картин, з яких 2 були агитфільми. Див.: Фактографическая история кино в Украине. 1896–1930. Т. 1: фильмографический справочник / сост. В. Н. Миславский. — Харьков: Торсинг плюс, 2013. — С. 192–200.

268. У 1923 році, за повідомленнями преси, в Москві художнім колективом компанії «Русь» велися підготовчі роботи по постановці «Тараса Бульби». Але робота була заборонена «через занадто претензійного націоналізму п'єси». Див.: Хроника: [Ред. ст.] // Театр и музыка. — 1923. — № 27. — 19 июня. — С. 918.

269. Фільм «Джиммі Хіггінс» планував ставити В. Гардін з З. Баранцевіч і В. Максимовим в головних ролях. Але картина була поставлена лише в 1928 році (реж. Г. Тасін).

«Даїр» (по О. Г. Малишкіну; про героїчну боротьбу Червоної армії), «Океан» (по Л. М. Андрєєву), «Солов'їний сад» (по О. О. Блоку), «Нові люди» (сцен. М. Салтиков), «Трагедія одного великого будинку» (сцен. М. Салтиков), «Боротьба світів» (сцен. М.Салтиков), «Бронепоїзд 14-69» (по В. Іванову), «Дочка Йоріо» (по Г. Д'Аннунціо), «Машина часу», «Невидимка» (обидва по Г. Уеллсу), «Кульгавий пан», «Любов — книга золота» (обидва по Л. М. Толстому) та ін.[270].

Із 7 випущених ВУФКУ в 1923 році ігрових картин не було жодної на українську тему. Як і раніше, велика частина кінорепертуару була екранізаціями іноземних і російських письменників: «Не спійманий — не злодій» (по У. Нотарі), «Поміщик» (по М. П. Огарьову), «Слюсар і канцлер» (по п'єсі А. В. Луначарського), «Тарганний брід» (по І. Г. Еренбургу)[271].

У 1924 році перелік запланованих, але не реалізованих кінопостановок був також різношерстим і несистемним: «Аеліта» (по О. К. Толстому), «Бахчисарайський фонтан (по О. С. Пушкіну), «Мати» (по М. Горькому), «Робінзон Крузо» (по Д. Дефо), «Тарганний брід» (по І. М. Еренбургу) та ін.[272].

Із 10 випущених ВУФКУ в 1924 році ігрових картин лише одна («Лісовий звір») була на українську тему, одна історико-революційна («Остап Бандура»), інші вісім — різножанрові короткометражні стрічки, що увійшли у кіножурнал «Маховик»[273].

Велику частину кінопродукції 1922–1924 років складали фільми, дія яких розгорталася в інших країнах. Картина В. Гардіна «Привид бродить по Європі» знімалася повністю в Криму[274]. Ідея фільму була запозичена з розповіді Е. По «Маска червоної смерті» про повалення монарха на одному з островів у Європі[275].

270. ВУФКУ: [Ред. ст.] // Экран. — 1923. — № 1. — С. 18–19; Кинохроника: [Ред. ст.] // Театр. — 1923. — № 1/2. — 9–21 января. — С. 13; Кинохроника: [Ред. ст.] // Театр. — 1923. — № 5/6. — 10–20 февраля. — С. 12–13; У экрана: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923. — № 13. — С. 13; Кино: [Ред. ст.] // Театр и музыка. — 1923. — № 35. — 9 октября. — С. 11; Экран. — 1923. — № 1. — С. 23; Кино: [Ред. ст.] // Театр, литература, музыка, балет, графика, живопись, кино. — 1922. — № 1. — 9 сентября. — С. 15; Кинопроизводство ВУФКУ: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № 1(15). — Осень 1923. — С. 11; Хроника кино: [Ред. ст.] // Художник и зритель. — 1924. — № 2/3. — С. 134; Кіно до десятиріччя Жовтня: [Ред. ст.] // Кіно. — 1927. — № 18.

271. Кино: [Ред. ст.] // Календарь искусств. — 1923. — № 6. — 20 февраля. — С. 15; Украина и Крым: [Ред. ст.] // Театр. — 1923. — № 15. — Май. — С. 13; Украина и Крым: [Ред. ст.] // Кино. — 1923. — № 3(7). — Апрель–май. — С. 40; Хроника: [Ред. ст.] // Театр и музыка. — 1923. — № 9(22). — 1 мая. — С. 760; ВУФКУ: [Ред. ст.] // Пролеткино. — 1923. — № 1/2. — Май–июнь. — С. 46–47; Кино: [Ред. ст.] // Театр и музыка. — 1923. — № 35. — 9 октября. — С. 11; Кинопремьеры: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № (5)19. — Ноябрь 1923. — С. 12; Ближайшие постановки: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № 6(20). — [Декабрь, 1923]. — С. 11.

272. Всеукрфотокино: [Ред. ст.] // Фото-кино. — 1922. — № 1. — Октябрь. — С. 22; Пролетарская правда. — 1923. — 30 августа; Література, наука, мистецтво (приложение к газете «Вісті ВУЦВК»). — 1923. — № 7. — 18 ноября; Більшовик. — 1923. — 20 ноября; О кино: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № (5)19. — Ноябрь 1923. — С. 13; Хроника кино: [Ред. ст.] // Художник и зритель. — 1924. — № 2/3. — С. 134

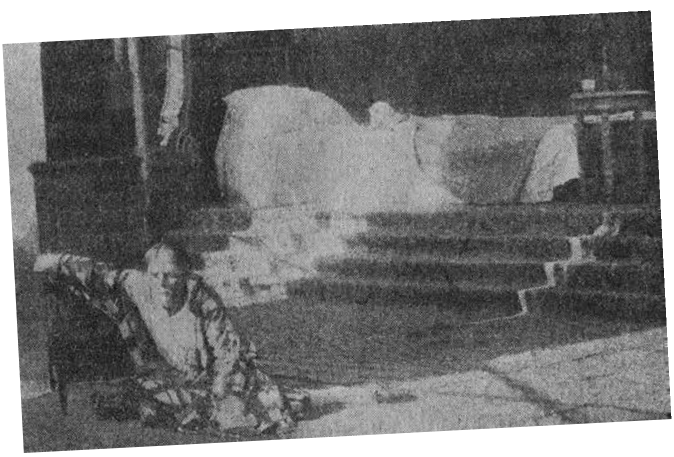
273. Фактографическая история кино в Украине. 1896–1930. Т. 1: фильмографический справочник / сост. В. Н. Миславский. — Харьков: Торсинг плюс, 2013. — С. 200–205.

274. Кино: [Ред. ст.] // Театр, литература, музыка, балет, графика, живопись, кино. — 1922. — № 1. — 9 сентября; «Призрак бродит по Европе»: [Ред. ст.] // Художественная жизнь. — 1922. — № 2. — 23–30 декабря. — С. 11; Призрак бродит по Европе: [Ред. ст.] // Кино-жизнь. — 1923. — № 1. — 3–17 марта. — С. 6.

275. Призрак бродит по Европе: [Ред. ст.] // Жизнь искусства. — 1923. — № 8(883). — 27 февраля. — С. 22.











Кадри з фільму «Привид бродить по Європі». 1922 р.

Рецензенти відзначали хорошу операторську роботу[276], умілу постановку і відсутність трафаретності[277]. Проте головний рупор комуністичної партії — газета «Правда», відмічаючи ряд недоліків картини, вказувала на необхідність партійного контролю, доки картини знаходяться у стадії підготовки до зйомок[278].

Інша картина В. Гардіна «Остання ставка містера Енніока» була екранізацією розповіді О. Гріна «Життя Гнорра». Американський підприємець Енніок і виходець із робітників інженер Гнорр ведуть непримиренну боротьбу, у тому числі і на любовному фронті[279]. Рецензент київського журналу «Театр» відзначав, що з точки зору художніх переваг — сценарію і постановки — картина не має досягнень і може зайняти своє місце разом із дореволюційними фільмами кращих російських кінофабрик. І хоч особиста інтрига поєднується із соціальною, то цього насправді не досить, щоб визнати картину радянською[280].



Кадри з фільму «Остання ставка містера Енніока», 1922 р.

276. Веллер Е. Призрак бродит по Европе / Е. Веллер // Фото-кино. — 1923. — № 2/3. — Декабрь–январь. — С. 29.
277. Кино: [Ред. ст.] // Календарь искусств. — 1923. — № 3. — 20 января. — С. 10.
278. Партия и кино: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1922/23. — № 6/7. — Март. — С. 11
279. «Поединок» («Последняя ставка мистера Энниока»): [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923. — № 8/9. — Март. — С. 31; «Поединок»: [Ред. ст.] // Жизнь искусства. — 1923. — № 14(889). — 6 апреля. — С. 31.
280. Ж. Н. По киевском кинотеатрам // Театр. — 1923. — № 7/8. — Март. — С. 12.





Третя гардіновська картина «Слюсар і канцлер» (за мотивами п'єси А. Луначарського «Канцлер і слюсар») розкриває складні політичні інтриги, що закінчилися революцією, в деякій вигаданій країні Нордландії[281].

У комедії П. Чардиніна «Не спійманий — не злодій» (за мотивами повести У. Нотарі «Три злодії») дія також розгортається в деякій країні, де між собою змагаються три злодії — банкір Орнано, граф Гвідо і шулер Каскарилья, який за допомоги інтриги і шантажу обирається до парламенту[282].

Кадри з фільму «Слюсар і канцлер», 1923 р.



281. Слесарь и канцлер: [Ред. ст.] // Экран. — 1923. — № 1. — Вкладыш.
282. ВУФКУ: [Ред. ст.] // Пролеткино. — 1923. — № 1/2. — Май–июнь. — С. 47.



У картині П. Чардиніна «Хазяїн чорних скель» розповідається, як в деякій країні послушник Морне полюбив дочку рибалки Армелу, що позбулася розуму і яку ченці вважали за Богоматір.

Дебютна робота театрального режисера Л. Курбаса «Макдональд» була сатирою на лідера англійських лейбористів 1920-х років Макдональда, що активно критикував ра-





Кадри з фільму «Господар чорних скель», 1923 р.



дянську владу. Також в інших країнах розгорталися події агітфільмів «Історія 1 травня» і «Руки геть від Китаю».

Кіновиробнича робота ВУФКУ в 1922–1924 роках, на думку сучасників, характеризувалася виготовленням прямолінійних агіток і фільмів, побудованих на дореволюційних принципах акторської гри, що використовували застарілі засоби кіномистецтва. Уся кінопродукція ВУФКУ визначалася як повільний процес переходу від «старих» до «радянських» форм кіномистецтва, «до нових, ще не знайдених остаточно, але вже в основному намічених, радянських кіножанрів». Нова тематика, нова ідеологія у фільмах ВУФКУ дисгармоніювала із випробуваними побудовами кіносюжету. У цих фільмах виразно проявлялося бажання режисерів із дореволюційним стажем знайти яку-небудь усереднену лінію між новими революційними вимогами і старими, перевіреними кінематографічними засобами вираження.

Принцип таких фільмів визначався як перенесення театральної сюжетної схеми і абстрактних героїв-типажів зі штампованими психологічними характеристиками, запозиченими з російського дореволюційного кіно, до нових, поверхнево засвоєних, умов. Не випадково сюжет таких фільмів розгортався поза місцем дії і конкретного часу. Радянські критики це пояснювали тим, що «кіномистецтво ще не могло стикатися з радянською реальністю, і кінооко ще не розібралося в явищах сучасного життя»[283].

Рецензент журналу «Пролеткіно», аналізуючи недоліки фільмів виробництва ВУФКУ, зокрема, відзначав:

«Шкідництвом є:

1) сучасні умови, що не дають можливості поставити правильно справу кінематографії;

2) брак у кінематографічній справі підготовлених працівників, що розуміють усю велич сучасної епохи;

3) малочисельність літературних творів, що містять пролетарську ідеологію, з яких кінематограф черпав би свої сюжети»[284].

У середині 1920-х років ВУФКУ робить спроби працювати по заздалегідь розробленому тематичному плану. Це була перша спроба ввести плановість у творчі процеси кінематографії, у творчість, передусім, сценариста. У радянському кіновиробництві виробничий план визначався на основі чотирьох чинників:

1) художньо-технічні засоби кінопідприємства;

2) його фінансові можливості;

3) суспільно-політичні вимоги;

4) споживчий попит.

Але складність ситуації полягала в тому, що попит публіки на кінопродукцію не відповідав суспільно-політичним завданням, які ставила перед кінематографом партія більшовиків. Таким чином, ВУФКУ, як утім і інші кіноорганізації СРСР, мало пов’язати поставлені цілі з вимогами ринку.

283. Полторацький О. Етюди до теорії кіна / Олексій Іванович Полторацький. — К.: Укртеакіновидав, 1930. — С. 39.
284. ВУФКУ: [Ред. ст.] // Пролеткино. — 1923. — № 1/2. — Май–июнь. — С. 46–47.

М. Алейніков, аналізуючи узгодження роботи кіноорганізацій з тематичними планами, зокрема, відзначав:

«Для радянського кіновиробництва визначення тематичного плану ускладнюється ще особливими суспільно-політичними завданнями, покладеними на кіно. Якщо закордонне підприємство заклопотане тільки одним питанням успіху стрічки (у кращому разі, не лише каси, але і художнього), то у нас додається ще необхідність використання стрічки в цілях культурного і громадсько-політичного виховання глядача. Ми зобов'язані кожну стрічку зробити тою або іншою мірою ідейно значущою. Необхідно лише, щоб кожна стрічка ставила (навіть якщо і не вирішувала) яку-небудь проблему»[285].

У 1925/26 операційному році в Україні, як і раніше, не було чітко скориговано виробничо-тематичний план. У цей період планувалися цикли «історичний», «науковий», «дитячий», «художній» і «агітударний», причому у рамках «художнього» циклу було заплановано картини, що розповідають про життя сучасної Бесарабії, Галичини, комсомолу, Червоної армії і національних меншин[286]. Як і раніше, прибуток в кінопрокаті давали виключно іноземні картини.

Тематичне планування здійснювалося на базі тем, які пропонували письменники, сценаристи і рідше режисери. Наслідком такого підходу був тематичний дисбаланс. Хаотичний підхід до придбання сценаріїв і «сценарна криза», що вибухнула, негативно позначилися на кіносправі. Усе це послужило приводом для спроб чергового втручання кіноорганізацій РРФСР в роботу кіновідомств України й інших союзних республік. Але оскільки кінороботa в кожній республіці будувалася відособлено, і тематичні плани не узгоджувалися з іншими кіноорганізаціями, такий підхід вносив плутанину в репертуарне планування. Приміром, на тему страти Сакко і Ванцетті одночасно планували поставити картини ВУФКУ, Білдержкіно і Совкіно[287].

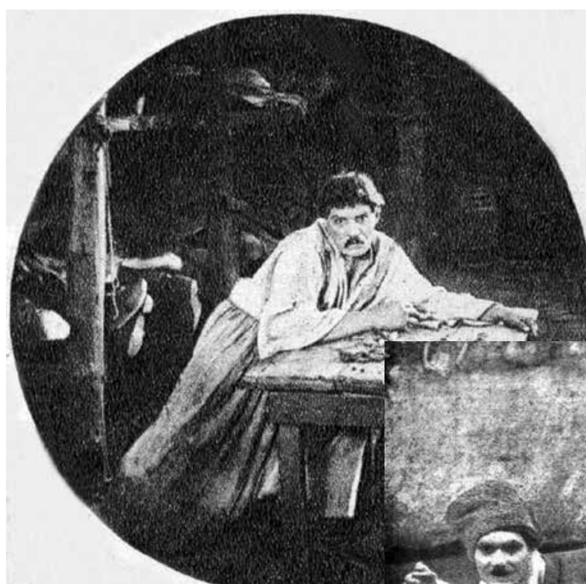
Необхідно було докорінно перебудувати практику тематичного планування, яке до 1928 велося за принципом самопливу: плани складалися в середині року, по кілька разів переоблялися, а в кінцевому рахунку подавався план, складений з тих сценаріїв, по яких вже було закінчено або закінчувався випуск фільмів. Як зазначала преса того часу, досвід перших років української кінематографії довів, що відсутність планування призводила до низької ідейно-художньої якості багатьох кінотворів, їх технічної недосконалості, а також не забезпечувалася і фінансова сторона кіновиробництва.

Ситуація з тематичним плануванням в Україні почала нормалізовуватися лише у середині 1927 року. У виробничому плані на квітень-жовтень 1927 року було заплановано випустити 12 фільмів. Також в плані значилися і теми культурфільмів: «Електрика» (два випуски про Дніпрогес і один — про інші електростанції України), «Сталь» (два випуски про металургію України), «Фізкультура» (фільм із залученням акторів), «Трактор», «Київ» (культурно-етнографічна кар-

285. Алейников М. Организация кинопроизводства / Моисей Алейников // Советское кино. — 1926. — № 3. — Апрель. — С. 7.
286. Кандєєв Ю. Дорога в кіно / Ю. Кандєєв // Кіно. — 1926. — № 9. — Липень. — С. 16.
287. Шнейдеров В. Организационные формы кинопромышленности / Владимир Шнейдеров // Советское кино. — 1927. — № 8/9. — Август–сентябрь. — С. 8.











Кадри з фільму «Микола Джеря», 1926 р.





тина), «Мінерали» і «Сільське господарство». Усі теми розроблялися консультантами з Академії Наук УРСР. У процесі постановки вищезгаданих фільмів, консультанти мали брати участь і в зйомках. Зйомки планувалося доручити двом експедиційним групам у складі режисера, помічника режисера, оператора, консультанта і освітлювача[288].

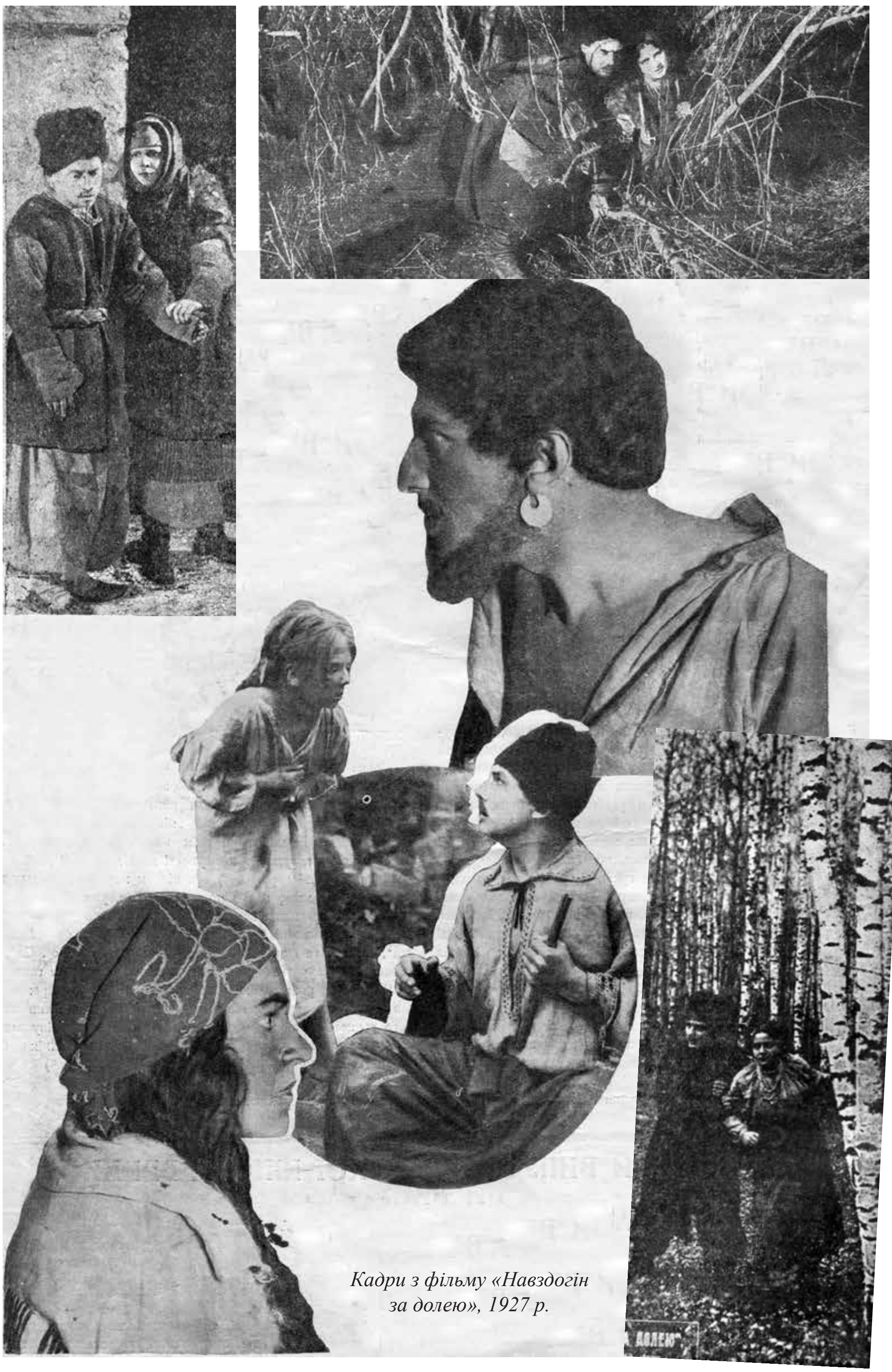




Кадри з фільму «Навздогін за долею», 1927 р.

У той же час на Одеській кінофабриці організовується Художня рада, до складу якої увійшли представники Художнього відділу фабрики (художній директор і редактори), режисерів, художників, операторів, асистентів, Агітпропу, окружкому, Політосвіти, Окрпрофбюро, ЛКСМУ, завкому і партосередку фабрики[289]. Художня рада мала здійснювати контроль за ідеологічною і художньою стороною картин, що знімаються. Але через півроку ця громіздка рада була розформована. При ВУФКУ створюється художньо-постановочний відділ, що має підрозділи на кінофабриках. На Одеській фабриці художня рада складалася

288. Етапи кінохроніки: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 14/15(55/56). — 12 квітня. — С. 12.
289. Організація Художньої Ради: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 8(49). — 22 лютого. — С. 18.



Кадри з фільму «Навздогін за долею», 1927 р.

з чотирьох осіб — В. Радиша, Д. Бузька, Д. Фельдмана (вчений секретар ради) і голови[290].

Напередодні скликання Всесоюзної наради з питань кіно в Харкові з 31 січня по 3 лютого 1928 року при ЦК КП(б)У відбулася Всеукраїнська парткінонарада з питань кіно, де розглядалися практичні питання розвитку української кінематографії. На нараді підкреслювалося, що розвиток кінематографії треба направити «у бік задоволення культурних потреб робітничо-селянських мас, у бік підйому їх культурного рівня», а також про організацію кіновиробництва і кіноринку[291].

На диспуті «Сучасні напрями української кінематографії», що відбувся у травні 1928 року, прозаїк і кіносценарист Дмитро Бузько підкреслював, що досі українська кінематографія «не має певних сталих форм і виразних напрямів»[292].

На думку сучасників, відсутність плановості в кіновиробництві негативно позначалася на художній якості картин і призводила до здорожчання кіновиробництва. Плани, які складалися до 1928 року, були, по визнанню голови правління ВУФКУ І. Воробйова, «голими, сухими каталогами назв», і часто не виконувалися[293]. «…Історичний і сучасний детектив, авантюрно-трюковий; психологічний, побутовий, утопічний, комедія, драма; оригінальний, інсценування тощо» — ось майже повний текст документу, який іменувався тематичним планом на початку 1920-х років. Плани ВУФКУ були не стільки тематичними планами, скільки голими, сухими каталогами назв. До такого переліку, реєстру заголовків не давалося жодних пояснень, і сценаристи не знали, що ховається за тією або іншою назвою. Це призводило до катастрофічного провалу плану, і ВУФКУ, по власному визнанню, вимушене було «плавати в стихійному морі сценарного самопливу». Крім того, при розробці плану, зазвичай, виходили з тем, що вже були в «редакторському портфелі».

Також ВУФКУ докоряли і у відриві від громадськості, і в поганій роботі. Негативну критику пояснювали наслідком ігнорування побажань радянської громадськості[294].

Тематичний план на 1927/28 фінансовий рік, опублікований у пресі, складався з трьох розділів, що включають не лише теми, але і їх трактування «з точки зору актуальності і необхідності виконання завдань», поставлених перед кінематографом партією більшовиків. Але, незважаючи на те, що план було добре складено, він так і залишився на папері, оскільки до кінця року через відсутність затверджених сценаріїв на необхідні теми редакторський відділ ВУФКУ вимушений був відійти від плану і реалізовувати те, що було в «редакторському портфелі», порушуючи, таким чином, пропорцію між окремими частинами плану. І саме тому продукція 1926/27 фінансового року складалася переважно з філь-

290. Киностроительство Украины: (Беседа с зав. производственным отделом центрального правления Вуфку т. Мазо) // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 13(114). — 1 сентября. — С. 11.
291. Організуймо радянську кіногромадськість: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 4. — 6 лютого. — С. 1–2.
292. Сучасні напрямки в українській кінематографії: [Ред. ст.] // Пролетарська правда. — 1928. — № 125(2037). — 31 травня. — С. 4.
293. Про кіно-вбивців та кіно-аристократів: [Ред. ст.] // Кіно. — 1927. — № 6(17). — Березень. — С. 11.
294. Туркельтауб И. План ВУФКУ / Исаак Туркельтауб // Жизнь искусства. — 1928. — № 43(1221). — 21 октября. — С. 10.








Кадри з фільму «Муть»,
1927 р.

мів на історичну тему, а 1927/28 — на тему громадянської війни[295]. У той же час через відсутність заздалегідь виробленого плану у випущеній кінопродукції був досить низький відсоток картин на теми із сучасного побуту, робочого і селянського життя[296].

Розробники цих тематичних планів допустили серйозний прорахунок. Запрошуючи до співпраці і професійних, і самодіяльних літераторів, чітко орієнтуючи їх на те, щоб кінотвори агітували «своїм художнім змістом», розробники скрупульозно обумовили кожну тему, тобто, по суті, встали на позиції пропагандистського схематизму. Партійна ж номенклатура оцінювала фільми не за їх комерційним успіхом, а за їх ідейно-виховною значущістю. Тому прагнення використовувати кожну картину для політико-освітньої і культурно-масової роботи гальмувало розвиток кінематографу.

Під час складання попередніх тематичних планів і ВУФКУ, і Совкіно вибудовували їх у вигляді голих, сухих каталогів назв, переліку творів. У такий реєстр заголовків не додавалися жодних пояснень, які торкалися б об'єму, трактування кожної теми, що, у свою чергу, викликало певні труднощі під час реалізації такого недосконалого тематичного плану. Сценаристи, яким тематичний план повинен був стати певним покажчиком в їх сценарній творчості, мав бути організуючим принципом в підборі і трактуванні тем, не знали, що ховається під тією чи іншою назвою і що хоче мати кіноорганізація від кожної із зазначених назв. Природно, що це призводило до провалу реалізації тематичного плану.

Крім того, ці, так звані, тематичні плани мали надмірно детальний розподіл тем, що включали і найбільш актуальні проблеми, і другорядні, і третьорозрядні питання. І подібні малозначимі проблеми групувалися в окремі, самостійні теми. Така побудова плану призводила до дезорієнтації сценаристів, які могли залишити без уваги головні теми, оскільки другорядні теми, на їх думку, здавалися їм простішими, яснішими і легшими. Часто, замість запланованої теми, ВУФКУ запускало у виробництво вже прийняті раніше сценарії. Таким чином, план існував лише на папері, тому що був, в основному, звичайним набором програмних питань, а виробництво велося також хаотично, як і до запровадження практики складання тематичних планів.

Голова правління ВУФКУ І. Воробйов, зокрема, відзначав:

«Наше завдання тепер — заздалегідь розробити тематичний план наступного року, усебічно зв'язавши його з літературними, профспілковими, громадськими та іншими організаціями в тому сенсі, щоб ці організації внесли в тематичний план свої зауваження і корективи. Врахувавши усі корисні зауваження, ми зможемо узгодити свій тематичний план для максимального обслуговування широких робітничих і селянських мас. Які основні завдання стоять перед нами в справі тематичної плану на наступний рік? Виходячи з того, що кіно є найбільш інтернаціональною галуззю мистецтва і розраховане на обслуговування не лише

295. Е. Ч. На критику мас // Кіно. — 1928. — № 9(45). — Вересень. — С. 1; Художній відділ ВУФКУ. Що робитиме українське кіно 1928–1929 року: Орієнтований тематичний план ВУФКУ // Кіно. — 1928. — № 9(45). — Вересень. — С. 18.

296. Художній відділ ВУФКУ. Що робитиме українське кіно 1928–1929 року: Орієнтований тематичний план ВУФКУ // Кіно. — 1928. — № 9(45). — Вересень. — С. 18.

однієї національної території, а і мільйонів людей інших національностей, ми повинні свій тематичний план будувати так, щоб його теми були ясні і зрозумілі не лише українцям, але й іншим національностям як в Радянському Союзі, так і в інших країнах. Тільки будуючи так свій тематичний план, безумовно, в основному, на українському фоні, українська кінематографія зможе стати значною частиною загальносвітової кінематографії. Тому теми нашого тематичного плану не мають бути на зразок «Черевичків», «Сорочинського ярмарку» і навіть «Тараса Трясила». На чому, передусім, необхідно сконцентрувати увагу в тематичному плані на майбутній рік — це на усебічному висвітленні основних процесів, які відбуваються в нашому житті»[297].

Проведене Головреперткомом СРСР дослідження показало, що в 1927/28 фінансовому році кількість фільмів на сучасному матеріалі склала: Совкіно — 80%; Міжробпомфільм — 53,9%, Державоєнкіно — 50%; ВУФКУ — 45%; Держкінпром Грузії — 23%. Із 135 фільмів, випущених усіма кінофабриками СРСР, тема «соціалістичне і культурне будівництво» представлена в 22%; «революційний рух» склав 19,3%; «питання статевих взаємин, сім'ї і браку» — 20%; «колоніальна політика імперіалістичних країн» — 3%; «історичні» — 5,9%. По іншій класифікації процентне співвідношення в цих же картинах розподілилося таким чином: робітничо-селянський побут було відображено в 74, тобто 54,8%; фільм з побуту буржуазії, міщанства й інтелігенції — 25,2%, а інші — стосовно побуту національних меншин, революціонерів підпілля, Червоної армії й інші[298].

При складанні тематичного плану на 1928/29 фінансовий рік[299] художній відділ ВУФКУ врахував усі помилки і недоліки минулих планів. Він складався із трьох розділів, що включають не лише теми, але і їх трактування з точки зору актуальності. Виходячи з насущної потреби висвітлити головні, центральні проблеми громадського життя в аспекті сучасних вимог, в новому плані вже не було перекосу ні у бік історизму, ні у бік висвітлення Громадянської війни в Україні. Основу тематичного плану склали соціально-побутові теми, яким відводилося 50% із загального числа запланованих картин. Причому вказувалося, що в побутових картинах ВУФКУ має керуватися реаліями сучасної української дійсності, тож соціально-побутові сценарії мають будуватися виключно на українському фоні (особливо великий значення це має в сценаріях, які висвітлюватимуть побут села).

План на 1928/29 фінансовий рік складався із 5 розділів, що включали 32 теми. З них: соціально-побутових тем — 21 , історичних й історико-революційних — 6, дитячих — 5.

І. Соціально-побутові теми:

А. Теми з робочого життя:

297. Воробйов І. Тематичний план українського кіно / Іван Воробйов // Кіно. — 1928. — № 8(44). — Серпень. — С. 1.

298. Бляхин П.А. К итогам киносезона 1927–1928 года / Павел Андреевич Бляхин // Кино и культура. — 1929. — № 2. — С. 5–6.

299. Цей тематичний план був більш детально опрацьований, оскільки в цей час вся промисловість і народне господарство СРСР перекладалися на п'ятирічне планування. Винятком не стала і українська кінематографія. Про перспективи розвитку української кіногалузі детально відзвітував голова правління ВУФКУ І. Воробйов. Див.: Воробйов І. Економіка кіно: Перспективи розвитку української кінематографії / Іван Воробйов // Кіно. — 1928. — № 10(46). — Жовтень. — С. 17–20.

1. Раціоналізація виробництва.
2. Культурна революція і новий побут.
3. Робітник і винахідництво.
4. Робітниця-активістка.
5–6. Вільні теми.

Б. Теми із селянського життя:
1. Культурна революція в селі.
2. Сільськогосподарський колектив і комуна.
3. Радгосп і селянство.
4. Використання природних багатств.
5. Жінка — громадський діяч на селі.

В. Теми з життя молоді:
1. Любов і робоча молодь.
2. Над гранітом науки. 3. Комсомольці.

Г. Теми з червоноармійського побуту:
1. Червона армія і село.
2. Вільна тема.

Д. Теми з життя радянської інтелігенції:
1. Розклад української інтелігентської сім'ї.
2. Вільна тема.

ІІ. Теми, що висвітлюють національну політику:
1. Дніпрострой.
2. Нацменшинства на Україні.
3. Вільна тема.

ІІІ. Теми з історії соціальних рухів на Україні:
1. Декабристи на Україні (1825 р.).
2. Селянська трагедія (1905 р.).
3. У Карпатах (1915 р.).

IV. Теми з далекого минулого України:
1. Бондарівна (XVII століття).
2. Кабала (історія Почепинського кордону).
3. Маруся Богуславка.

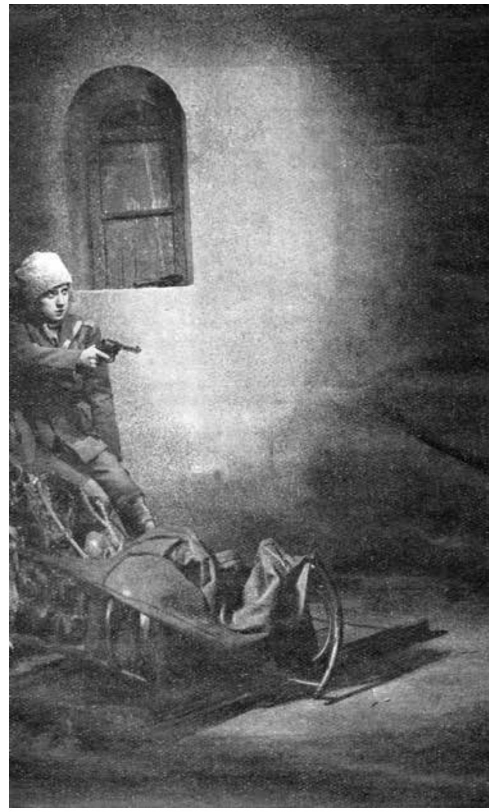
V. Теми дитячих фільмів:
1. Радянський робінзон.
2. Лис Микита.
3. Школа.
4. Дитяча комуна.
5. Олов'яний перстень[300].

Проте розробники першого тематичного плану допустили серйозний прорахунок. Запрошуючи писати сценарії професійних і самодіяльних літераторів, орієнтуючи їх на те, щоб кінотвори агітували «своїм художнім змістом, а не поверхнево», розробники скрупульозно обумовили кожну тему (включаючи навіть

300. Художній відділ ВУФКУ. Що робитиме українське кіно 1928–1929 року: Орієнтований тематичний план ВУФКУ // Кіно. — 1928. — № 9(45). — Вересень. — С. 18; Орієнтований тематичний план ВУФКУ // Культробітник. — 1928. — № 19(66). — Жовтень. — С. 4.



Кадри з фільму «Закони шторму», 1928 р.



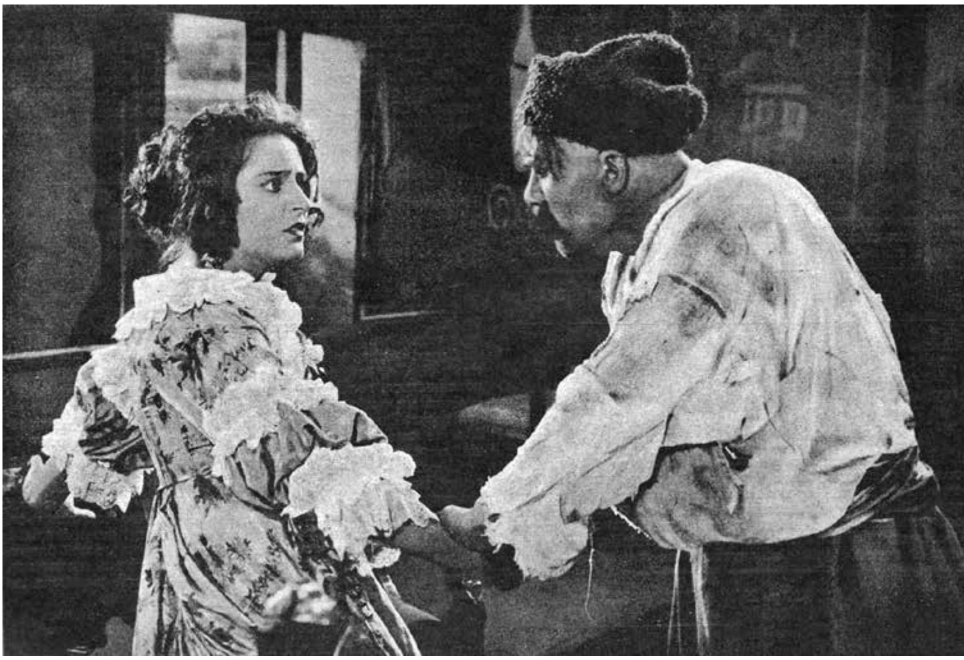


перелік рекомендованої літератури), тобто, по суті, встали на позиції пропагандистів схематизму.

У тематичному плані на 1928/29 фінансовий рік не було представлено культурфільмів. За запевненням Художнього відділу ВУФКУ, теми цих картин планувалося включити в окремий тематичний план і опублікувати у вигляді окремої брошури[301]. У пресі повідомлялося, що ВУФКУ вже виробило детальний тематичний план культурфільмів і тепер опрацьовує його разом із представниками профспілок, Академії Наук і ТДРК в цілому, а в кожній окремій темі із зацікавленими установами і організаціями. Також ВУФКУ хотіло скоригувати тематичний план культурфільмів з іншими кіноорганізаціями СРСР. Воно письмово звернулося до усіх кіноорганізацій з пропозицією погоджувати єдиний тематичний план виробництва культурфільмів і взаємно інформувати про усі свої постановки[302].

301. Тематичний план культурфільмів на 1928/29 господарський рік виявити не вдалося. Можна припустити, що він так і не був опублікований окремою брошурою. Але частково план був опублікований в пресі.

302. Нові культурфільми ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 9(79). — 16 березня. — С. 16; Нові культурфільми ВУФКУ: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 12. — 3 квітня. — С. 10.



Кадр з фільму «Перлина Семіраміди», 1928 р.

У тематичному плані також була відсутня деталізація і дроблення питань на другорядні і третьорядні проблеми. Кожна головна тема супроводжувалася поясненням її змісту. Іншими словами, ВУФКУ давало коротке трактування теми, яке і мало прийматися сценаристом за вихідну точку відліку. Там, де зміст теми було представлено занадто широко, ВУФКУ обмежувало його, даючи сценаристові певні вказівки, як розробляти тему.

Приміром, для написання сценаріїв по темах з побуту радянської інтелігенції рекомендувалося показувати зростання національної української культури, розвитку якої перешкоджає опір «шовіністичних елементів із кола старої українофільско-народничої інтелігенції», яка не розуміє, або не хоче розуміти національної політики рад і компартії на Україні. Показати рішучу боротьбу за повну радянізацію української трудової інтелігенції, викорінювання помилок щодо української культури, якій необхідно позбавитися від свого провінційного вигляду і селянської обмеженості, долучитися до культури звитяжного пролетарського класу[303].

До історичних тем рекомендувалося підходити дуже обережно. Сценарії на історичні теми не мали уособлювати «малоруськість». Окремих героїв української історії не слід ставити на надзвичайно високий п’єдестал, тому що це була б данина ідеалістичному погляду на історію. Не слід також захоплюватися романтикою старовини, а тільки висвітлювати історичні події з точки зору сучасного ставлення до них, враховуючи усі обставини, які сприяли тому або іншому історичного процесу[304].

303. Художній відділ ВУФКУ. Що робитиме українське кіно 1928–1929 року: Орієнтований тематичний план ВУФКУ // Кіно. — 1928. — № 9(45). — Вересень. — С. 22.
304. Там само. — С. 24.

У звіті агітмасового відділу ЦК КП(б)У про стан і роботу української кінематографії в 1928–1929 роках, містилася інформація про тематику картин, випущених ВУФКУ за цей час: з 41 ігрового фільму 7 були присвячені індустріалізації СРСР, 3 — реконструкції побуту, 8 — життю молоді, 6 — соціалістичній перебудові сільського господарства, 6 — Громадянській війні, 2 — революції 1905 року, 2 — життя пролетаріату за кордоном і 6 картин мали публіцистичний характер. Також було знято 111 культурфільмів, які можна розділити на агітаційно-публіцистичні (37), навчальні (56), краєзнавчі (9), військові (4) і різні (5)[305]. Як видно з документу, більшість картин відбивали сучасну проблематику і представляли її в ідеологічно витриманому ракурсі.

«Сценарна криза» змусила керівництво ВУФКУ звернутися по допомогу до письменників. З цією метою в середині вересня 1928 року в Києві воно скликало всеукраїнську нараду українських письменників. На цій нараді обговорювався тематичний план на 1928/29 рік і питання, пов'язані зі співпрацею письменників із ВУФКУ, а також шляхи розвитку сценарної справи в Україні. У роботі наради взяли участь письменники: Дмитро Бузько, Леонід Скрипнік, Майк Йогансен, Леонід Первомайський, Борис Антоненко-Давидович, Олекса Слісаренко, Валеріан Підмогильний. ВУФКУ представляли — Іван Воробйов, Євгеній Черняк і Олександр Довженко. Деякі письменники відзначали, що новий план сковує сценаристів своєю детальною розробкою, не дає свободи творчості. Інші підкреслювали, що від письменників взагалі немає чого чекати, що основну ставку необхідно робити на режисерів. Деякі з учасників наради вказували, що письменник і сценарист не одне і те ж, і що відгук письменників — ще не гарантія успіху фільму.

На нараді також було висловлено побажання, щоб тематичний план ВУФКУ був доповнений темами: антирелігійною, про антисемітизм, про фізкультуру і про західноєвропейське життя. Стосовно тем історичних, нарада застерігала ВУФКУ від «малоруського» підходу в їх реалізації і запропонувала включити тему «Слово о полку Ігоревім», на яку ВУФКУ має вже готовий сценарій. Поставлений на цю тему фільм може стати епохальним в історії української радянської кінематографії. З метою успішної співпраці письменника-сценариста із ВУФКУ нарада вважає за необхідне вжити кіновідомством наступних заходів:

«а) забезпечити можливість автору сценарію стежити за правильним його трактуванням в постановці;

б) дійти повного взаєморозуміння із ВКРК, який, здійснюючи ідеологічний і художній контроль над кіновиробництвом, не повинен втручатися в органічну роботу сценариста;

в) підвести серйозну економічну базу під роботу письменника-сценариста, без якої не можна сподіватися на серйозні результати його роботи;

г) домагатися, щоб в законодавчому порядку на Україні було визнано право кіносценариста на %% винагороду з прокату»[306].

Також тематичний план ВУФКУ було обговорено на спеціальній підсумковій нараді, яка відбулася при Агітпропі ЦК КП(б)У. Нарада відзначила, що в

305. ЦДАГО України. — Ф. 1. — Оп. 20. — Спр. 4193. — Арк. 28.
306. Письменники й українське кіно: [Ред. ст.] // Кіно. — 1928. — № 10(48). — Жовтень. — С. 15.

цілому тематичний план побудований на правильних принципах, широко висвітлює сучасні актуальні теми, головним чином, соціально-побутового характеру. Основним недоліком плану була відсутність розділу по висвітленню епохи Громадянської війни, а також розділу по обслуговуванню головних поточних політичних кампаній кіноагітації. Крім того, деякі теми виявилися недостатньо конкретизовані. Нарада наказала ВУФКУ додати в тематичний план низку тем з епохи Громадянської війни і про головні поточні політичні кампанії.

У чотирнадцяти пунктах резолюції підкреслювалося і про необхідність першочергової розробки в кіно проблем сучасності, зокрема, пов'язаних з антирелігійною пропагандою, ліквідацією неписьменності, залученням жінок до громадської і виробничої діяльності. Також вказувалося збільшити кількість фільмів про комсомол, про дітей, на оборонні теми, сміливіше викривати недоліки: бюрократизм, виробничий брак, пияцтво, знущання з жінки і дітей[307].

Завершальний пункт резолюції наказував ВУФКУ, щоб уникнути можливого паралелізму в роботі «при реалізації свого тематичного плану узгодити його з тематичним планом Совкіно»[308].

Принциповими виявилися настанови відносно тематичного плану Ради робочого кіно при ВУРПС, оскільки профспілкові екрани, що охоплюють 50% усіх кіноустановок України, протягом місяця обслуговували не менше 2½ мільйонів глядачів з числа робітників. Обговоривши тематичний план ВУФКУ в жовтні 1928 року, Рада робочого кіно внесла до нього чимало змін і доповнень. До недоліків тематичного плану було віднесено відсутність антирелігійної теми і теми боротьби з пияцтвом. Також було рекомендовано додати тему, яка висвітлювала аспекти «Шахтинського процесу». У цій темі пропонувалося показати не лише само шкідництво, не лише взаємини між собою окремих груп фахівців (шкідники, «лояльні» і фахівці, віддані радянській владі), але і викрити ту обстановку, з вини якої виникла «Шахтинська справа». Також на нараді відзначалося, що в плані ВУФКУ відсутні комедійні теми, хоча потреба в комедіях величезна, і необхідно вжити заходів, щоб протягом 1928/29 року ВУФКУ випустило хоча б один або два комедійні фільми[309].

Президія ВУК Робмису також видала постанову відносно тематичного плану ВУФКУ:

«1. Тематичний план ВУФКУ в цілому визнати задовільним.

2. Відзначити доцільність переходу на тематичне планування, що значною мірою допоможе уникнути сценарної кризи.

3. Враховуючи пізнє складання плану, вважати за необхідне використання задовільних старих сценаріїв, які заздалегідь повинні відпрацьовуватися і обговорюватися на виробничих нарадах.

4. Відмітити недостатню кількість картин по історії України і з революційної боротьби.

---

307. РГАЛИ. — Ф. 645. — Оп 1. — Спр. 386. — Арк. 44–45; Про тематичний план: Резолюція наради при Агітпропі ЦК КП(б)У // Кіно. — 1928. — № 10(46). — Жовтень. — С. 16.
308. Про тематичний план: Резолюція наради при агітпропі ЦК КП(б)У // Кіно. — 1928. — № 10(46). — Жовтень. — С. 16.
309. Маймістов. Заплановість та заякість у кіно // Культробітник. — 1928. — № 19(66). — Жовтень. — С. 2.

5. Враховуючи, що тематичний план на один рік не може вмістити в себе усі основні завдання, що стоять перед українською кінематографією найближчим часом, — визнати необхідним, скласти перспективний 5-річний тематичний план.

6. Відзначити, що реалізація усіх запланованих тем буде можливою тільки при спільному обговоренні й участі художніх і виробничих сил в процесі виробництва.

7. Вважати за доцільне існування сценарних майстерень, але необхідно, щоб наявність цих майстерень не призвела до замкнутості і не утворювала монополії для окремих осіб»[310].

Тематичний план, складений ВУФКУ і опублікований в пресі, викликав жваве обговорення громадськості і усіх організацій, що цікавляться справами української кінематографії. Деякі побажання, пов'язані з тематичним планом, були висловлені і на сторінках профільного журналу «Кіно». С. Орелович запропонував доповнити план темами: Громадянська війна, життя принижених національних меншин до революції, ситуація у прикордонній Західній Україні, боротьба у колах інтелігенції її пролетарської частини із консервативною[311]. М. Сачук відзначав, що ВУФКУ «переборщило» з виробничими темами, нарікав на те, що вибрані теми «Бондарівна» і «Маруся Богуславка» зовсім не пов'язані із сучасністю, і пропонував оголосити конкурс лібретто на найбільш відповідальні теми[312] В. Горенко закликав більше уваги приділити у темплані біографічним фільмам, які будуть й ідеологічно корисні, і цікаві для глядачів[313].

Пропозиції громадськості було враховано, і тематичний план зазнав відповідних змін. В основному, на думку сучасників, тематичний план було складено правильно, і він відповідав вимогам української кінематографії. Але висловлювалася і думка, що тематичне планування суперечить принципу вільної творчості, оскільки не можна художню ініціативу втиснути в рамки плану. Ні художники, ні сценаристи, ні режисери, не можуть бути обмежені рамками будь-якого плану. Після закінчення широкого обговорення плану різними організаціями необхідно було почати його реалізацію.

Недоліками цього тематичного плану було те, що в ньому низка тем планувалася без наявності підготовлених лібретто і сценаріїв. Помилковою була і тенденція орієнтувати кінорежисерів на підбір «типажу» для виконання ролей, а не використовувати в кіно обдарованих акторів.

При практичній реалізації плану і впровадженню його в життя, з'ясувалося, що немає необхідних сценаріїв, не вистачає фахівців, недостатньо технічних та інших ресурсів. Також були відсутні необхідні умови для роботи письменників і сценаристів. Як і раніше залишалася неврегульованою матеріальна сторона їх роботи, пов'язана із необхідністю ухвалення спеціального закону про авторські права. Таким чином, прогнози скептиків, що вважали виконання цього тематичного плану нереальним, збулися.

310. Про тематичний план ВУФКУ (№ 59 від 31/VIII–28 р. § 522) // Бюлетень Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв. — 1928. — № 10(30). — Жовтень. — С. 5–6.
311. Орелович С. Треба доробити й поширити / С. Орелович // Кіно. — 1928. — № 11(47). — Листопад. — С. 11.
312. Сачук М. За живий і живлячий фільм / М. Сачук // Кіно. — 1928. — № 11(47). — Листопад. — С. 11.
313. Горенко В. Живі фільми, а не схеми / В. Горенко // Кіно. — 1928. — № 11(47). — Листопад. — С. 11.

На Другій Всеукраїнській сценарній нараді, скликаній ВУФКУ у кінці червня 1929 року, обговорювався і черговий тематичний план:

«Стосовно цього ми мали негативний досвід минулого року. — Відзначав у своєму виступі Т. Медведєв. — Минулий тематичний план складено занадто загально і абстрактно, тобто в нім були висвітлені тільки ті соціальні процеси і явища, які є центральними для нашого соціалістичного будівництва, але не було окреслено, які саме головні місця треба виділити в тій або іншій темі. Така постановка справи дуже ускладнила роботу сценаристів і призвела до того, що багато сценаріїв не попадало в ціль, а деякі хоч і приймалися, але поза тематичним планом.

Тематичний план на майбутній рік переслідує мету дати загальні вказівки сценаристові, ввести його у курс справи, приблизно намітити характер бажаного трактування теми і т. д. Тематичний план побудовано на основі питань, що стоять перед країною в області соціалістичного будівництва і класової боротьби пролетаріату. Кінокартини згідно з майбутнім темпланом за своїм змістом і ідеологічною спрямованістю повинні способом художніх образів демонструвати і пропагувати зростання нових соціальних елементів у нашому господарстві, формувати і затверджувати нові соціально-побутові і соціально-виробничі елементи в радянському суспільстві, організувати волю, енергію мас навколо центральних завдань соцбудівництва, висвітлювати класовий погляд на історичні подій, пропагувати ідеї національного виховання мас і перемогти національну обмеженість і занадто націоналістичну ворожнечу. <…>

Короткий зміст, визначений в кожній темі, жодним чином не зобов’язував сценариста обов’язково і неухильно дотримувати його. Сценарист, керуючись у своїй роботі стислими сюжетно-ідеологічними вказівками тематичного плану, вже в процесі художнього оздоблення своєї теми має право поширювати або брати інший матеріал, поглиблювати сюжетну проблему або конфлікт тощо, але будувати сценарій на принципі широкого охоплення соціального матеріалу; чіткої і поглибленої розробки соціальної проблеми нашої епохи на відтінках виробництва, сільського господарства, культури праці, громадських стосунків тощо»[314].

На нараді повторно прозвучали зауваження деяких виступаючих, що саме така форма і метод складання тематичного плану обмежує творчу ініціативу сценариста, і в цілому спрощує теми. Потрібні лише загальні установки і пропорції тем, а сценаристи і літератори працюватимуть над реалізацією цих пропорцій. Але ця точка зору знову не була підтримана більшістю учасників наради. Голова правління ВУФКУ І. Воробйов також схилявся до того, що необхідне жорстке тематичне планування. Чиновник вважав, що сценарна нарада, що прийняла ряд важливих і необхідних постанов, принесе велику користь для українського кіно. Але результати можна чекати у тому випадку, якщо над здійсненням цих постанов працюватимуть не лише учасники наради, але і громадські, і інші організації, які зацікавлені в розвитку культурної розбудови України[315].

314. Медведєв Т. Всеукраїнська нарада у сценарній справі / Тихон Медведєв // Молодняк. — 1929. — № 6. — Червень. — С. 111–112.
315. Воробйов. Підсумки всеукраїнської сценарної наради / Іван Воробйов // Кіно. — 1929. — № 12(59). — Червень. — С. 2.

Проте через півроку з'ясувалося, що українське кіновиробництво не виконало намічених планових завдань. На Київській кінофабриці велику частину готової кінопродукції склали фільми про Громадянську війну. Із поставлених Одеською кінофабрикою 20 фільмів 8 були присвячені Громадянській війні. Таким чином, запланований відсоток випуску фільмів на соціально-побутові теми не був виконаний, і програма тематичного плану в першому півріччі не була реалізована. Такий стан справ був вимушений визнати голова правління ВУФКУ І. Воробйов. У зв'язку із перевиробницивом фільмів про Громадянську війну чиновник, зокрема, відзначав:

«Отже, маючи досвід піврічної роботи, треба негайно почати виправляти помилки низкою організаційних заходів, треба виправляти положення. Треба просто припинити ставити протягом другого півріччя такі фільми… Треба мобілізувати усі сили сценаристів і режисерів, щоб перемкнути їх на інші теми. Фабрики, під натиском громадської думки, повинні це зробити, не втрачаючи часу. Вони мають можливість це зробити, тому що необхідні ресурси організаційні, правові, матеріальні і т. д. у них є»[316].

Надалі, аналізуючи причини часткового невиконання тематичного плану, І. Воробйов заявив, що без участі громадськості правління ВУФКУ не розуміє, як можна практично реалізувати такий тематичний план, який не був би елементом широкого громадського обговорення. І додав «…треба з упевненістю сказати, що часткове невиконання тематичного плану сталося також і через те, що громадськість не в достатній мірі розгорнула свою думку стосовно плану»[317].

Певні висновки зробив і художній відділ ВУФКУ. Автори плану визнали, що тематичний план 1928/29 року був складений дещо загально і абстрактно, тобто в ньому були визначені тільки ті соціальні процеси і явища, які були найактуальнішими, але при цьому не давався конкретний перелік тем, не були визначені конкретні межі соціально-побутового або культурно-психологічного матеріалу. Коментарі до тем визначалися загальними міркуваннями політично ідеологічні толку. Такі прорахунки, на думку співробітників художнього відділу, значно ускладнювали роботу сценаристів і навіть призвели до того, що велика частина картин 1928/29 року випускалася поза тематичним планом.

При складанні тематичного плану на 1929/30 фінансовий рік художній відділ ВУФКУ спробував врахувати негативний досвід і недоліки попереднього плану, конкретніше склав перелік тем, визначаючи в межах кожної окремої теми її орієнтовний матеріал, тлумачення і т. п. Художній відділ вважав, що такий метод складання плану допоможе сценаристові точніше орієнтуватися в ньому, глибше зрозуміти його основні завдання і взагалі дасть більш менш виразні позиції для роботи.

У пояснювальній частині опублікованого тематичного плану на 1929/30 фінансовий рік, зокрема, відзначалося:

316. І. В[оробйов]. Планова тематика в кінематографії // Кіно. — 1929. — № 7(54). — Квітень. — С. 2.
317. Воробйов І. На громадський суд / Іван Воробйов. Тематичний плян ВУФКУ художніх та культурфільмів на рік 1929–30. — К.: Укртеакіновидав, 1930. — С. 5; Воробйов І. На громадський суд / Іван Воробйов // Кіно. — 1929. — № 13(60). — Липень. — С. 14.

«Як будь-який тематичний план, так і даний, ні в якому разі не ставить перед сценаристом неухильних догматичних умов. Тобто, коли сценарист бере для опрацювання тему робочого винахідництва, соціалістичного змагання, або раціоналізацію нашого будівництва, або якусь іншу, це зовсім не означає, що він повинен неухильно дотримувати сюжетних мотивів, рамок конфлікту або проблеми і об'єму матеріалу, конспективно вказаного в кожній темі. Увесь план, як і окремі теми, мають одну мету — дати загальні вказівки сценаристові, ввести його в загальне тлумачення, приблизно намітити характер бажаного трактування теми і т. д.»[318].

Тематичний план 1929/30 фінансового року був складений детальніше і конкретніше порівняно з попереднім. У нім було заплановано випустити 40 ігрових картин[319]. Збільшення кількості тем пояснювалося такою метою — дати можливість сценаристам ширшого вибору.

План на 1929/30 фінансовий рік складався із 12 розділів, що включали 70 тем. З них: на соціальні теми припадало 27 тем, на соціально-історичні — 4, на дитячі — 6, на комедійні теми — 6:

А. Теми соціально-політичні:

1. Українська еміграція.
2. Проти ганебної спадщини (боротьба з антисемітизмом).
3. Євреї на землі.
4. Вільна тема.
5. У кігтях білого орла (трагічна доля мас трудящих Західної України).
6. На околицях (Волинь і Холмщина під ярмом польської буржуазії).
7. Єдність народів Союзу.
8. Боярська неволя (життя Бесарабії під ярмом Румунії).
9. Електричний стілець (сценарій Л. Муссінака про ставлення різних соціальних прошарків Франції до справи Сакко і Ванцетті).
10. Вільна тема.





Кадри з фільму «Хліб», 1930 р.

318. Воробйов І. Що робитиме українське кіно 1929–1930 року / І. Воробйов // Кіно. — 1929. — № 13(60). — Липень. — С. 15.
319. Там само.

Б. Теми соціально-виробничі на міському матеріалі:

1. Раціоналізація виробництва.

2. Робоче винахідництво.

3. Історія Калининського літака (по матеріалах Кузьмича і Авіаспіралі).

4. Контакт (сценарій Охріменка про боротьбу проти «секретництва» на виробництві).

5. Наше чорне золото (життя і робота Донбасівських шахтарів).

6. Змагання (про соціалістичне змагання).

7. Дніпробуд (героїчна поема на матеріалі електрифікації України).

8. Вільна тема.

9. Секрет Рапіда (сценарій Майського про виробничо-побутову боротьбу за кращого господарника).

10. Сталь (сценарій Майського про Громадянську війну і виробництво).

В. Теми соціально-виробничі на сільському матеріалі:

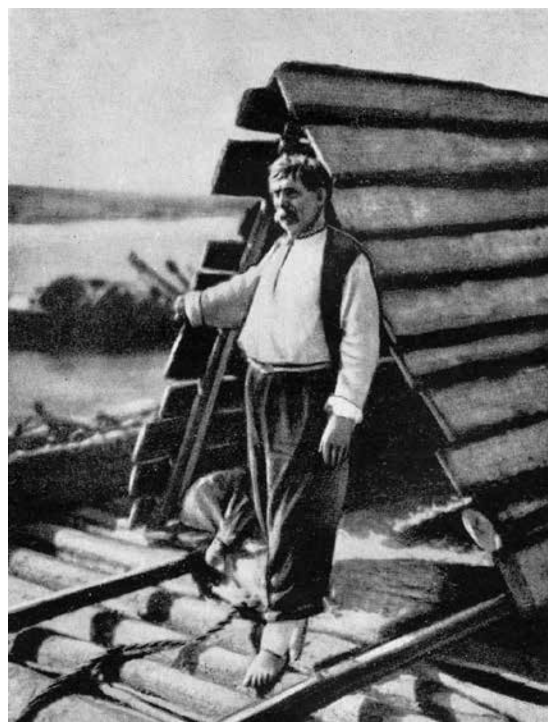
1. Земля (сценарій Довженка про боротьбу двох світоглядів : куркульського і бідняцького стосовно тракторизації села).

2. Колгосп (про боротьбу за кращі способи побудови колгоспу).

3. Вогонь в степу (про боротьбу кулаків проти колгоспу).

4. Добробут життя на піску (про використання природних багатств України).

6. Розпланована земля (про землеустрій).



Кадр з фільму «Вітер з порогів», 1930 р.

7. Чорнозем піднявся (про класову боротьбу в селі).

8. Машинотракторні станції.

9. Вільна тема.

Г. Культурна революція і побут:

1. Йосафатова долина (сценарій Рутера про боротьбу комсомольців із релігійними забобонами і пережитками села).

2. Будівельники майбутнього (про сім'ю комуніста на громадській роботі і в побуті).

3. Робітниця-активістка (про боротьбу активної свідомої жінки-робітниці за звільнення від тягаря старого побуту і за право брати участь в громадській роботі).

4. Селянка на громадській роботі.

5. Ростемо (про селянську молодь у внз).

6. Нова людина (про боротьбу із залишками старого побуту і старої сімейної моралі).

7. Робоче житлобудівництво.

8. Проклята спадщина (про руйнування економічного добробуту і загнивання робочого побуту від алкоголізму).

9. Шеф (про культурне шефство заводу над селом).

10. Інтелігент (сценарій по роману Л. Скрипніка).

11. Робітник-висуванець.

12. Повстання Олени Можейковой (про боротьбу жінки у міщанській сім'ї за свої громадянські права).

Д. Антирелігійні теми:

1. Сектанти (про діяльність різних сект України).

2. Святий митрополит Ольховський (про шкідливу діяльність автокефальної і слов'янської церкви в селі і в місті).

3. Пояс св. Франциска (за матеріалом Я. Ковальчука про діяльність католицького духовенства на Правобережжі).

4. Вільна тема.

Е. Теми з життя молоді:

1. Відродження (про різні нездорові культурно-побутові тенденції в комсомольському середовищі).

2. Дим над яром (по повісті Донченка про участь селянського комсомолу в класовій боротьбі села).

3. Про науку (про життя і побут робочої молоді у внз).

4. Похід юності (про боротьбу за створення здорових кадрів партійної зміни).

Ж. Теми для дитячих фільмів:

1. Боротьба за дитину в Радянському Союзі (про вплив міщанського оточення на дітей в школі.)

2. Дитяча комуна (про життя Ленгородка).

3. Сільська дитина (про виховання сільської дитини).

4. Вплив дітей на батьків через школу (про зростання дитячої свідомості).

5. «Батько українських річок» (пригодницький туристський сценарій про Дніпро і великі міста України).

6. Роль освіти (про труднощі здобуття освіти дітьми робітників і селян у дореволюційний час).

З. Теми з життя червоноармійців:

1. Червоноармієць в казарми (про політичне і культурне виховання червоноармійців).

2. Перша Кінармія.

3. Перекоп.

4. Вільна тема.

І. Соціально-історичні:

1. Богдан Хмельницький (про боротьбу кріпосного українського селянства з польськими магнатами в XVII столітті).

2. Почепинський кордон (про закріпачення українських селян після Переяславської угоди).

3. Фата-моргана (за повістю Коцюбинського про селянський революційний рух 1905 року). 4. Вільна тема.

К. Теми з життя нацменшинств: 1. Міст через Дністер.

Л. Теми комедійно-фейлетонні: 1. 6 вільних короткометражних тем[320].

У розділі «Основні художньо-ідеологічні тлумачення принципів тематичного плану» відзначалося, що ідея плану — «зміцнювати позиції пролетаріату в ідеологічній боротьбі, посилювати через конкретні художні образи боротьбу проти старих культурно-побутових звичок за нові соціальні традиції, за трудову культуру, побут, за утвердження і стимулювання нових елементів у психології нової людини в радянському суспільстві»[321].

Тематичний план культурфільмів на 1929/30 р. охоплював такі цикли тем: виробничі, сільськогосподарські, краєзнавчі, санітарно-освітні, політосвітні, наукові експедиції і різні теми по спеціальних замовленнях НКОЗ, НКЗ, НК праці і т. д. Окремо в плані стояли шкільні теми: фарфор, водопровід, паровий котел, друзі і вороги землеробства, площа тіл, об'єм тіл, схема радянської конституції (мультиплікація). Уперше своїм планом ВУФКУ зробило практичний крок до школи, до використання кіно у шкільному вихованні й навчанні.

Розглядаючи окремі недоліки тематичного плану культурфільмів ВУФКУ, сучасники відзначали недолік тем у галузях культури і побуту, науковій організації праці і т. п. Тема «Оборона країни» була представлена у занадто загальному вигляді. Недостатньо також в темплані було антирелігійних тем. Пропонувалося включити в темплан теми «Утилізація відходів» і «Радянська лікарня».

Художня рада ВУФКУ, обговоривши тематичний план культурфільмів, також відзначила багато недоліків. Усі ці недоліки ВУФКУ взяло до уваги[322].

Коментуючи тематичний план на 1929/30 фінансовий рік, голова правління ВУФКУ І. Воробйов заявив:

«Перед українською кінематографією стоїть велике завдання — подати цей матеріал так, щоб він все більше і більше поповнював Українську культуру своїм пролетарським змістом. І зрозуміло, що усі теми, головним чином, мають будуватися на українському соціалістичному матеріалі. <…> Нам здається, що кращим матеріалом, в широкому значенні цього слова, є саме той провідний матеріал, який міститься в передовицях "Правди" і "Комуніста"»[323].

28 вересня 1929 року в Києві відбувся Пленум художньої ради за участю ВУФКУ і представників київських громадських, культурних, наукових організацій і колективів великих підприємств. Рада вислухала доповідь про тематичний план ВУФКУ і в основному схвалила її, запропонувавши обговорити тематичний план усебічно на підприємствах Києва. Також було висловлено побажання, щоб ВУФКУ ознайомило громадськість із прийнятими до постановки сценаріями[324].

320. Воробйов І. Що робитиме українське кіно 1929–1930 року / І. Воробйов // Кіно. — 1929. — № 13(60). — Липень. — С. 15.
321. Там само.
322. І. А. Наука на екрані / І. А. // Радянське мистецтво. — 1929. — № 91(28). — 9 грудня. — С. 11.
323. Воробйов І. На громадський суд / Іван Воробйов. Тематичний плян ВУФКУ художніх та культурфільмів на рік 1929–30. — К.: Укртеакіновидав, 1930. — С. 6; Воробйов І. На громадський суд / Іван Воробйов // Кіно. — 1929. — № 13(60). — Липень. — С. 14.
324. Хроніка ВУФКУ: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1929. — № 1(20). — 15 жовтня. — С. 16.

Тематичний план на 1930/31 фінансовий рік був побудований виключно на основі постанов XVI з'їзду ВКП(б) і XI з'їзду КП(б)У. Саме тому в тематичному плані не були враховані «нейтральні» теми. Увага сценаристів загострювалася виключно «на основних актуальних завданнях соціалістичної реконструкції, сформульованих в постановах XVI з'їзду ВКП(б) і XI з'їзду КП(б)У»[325].

Головним принципом розподілу тем в плані були соціально-виробничі ознаки матеріалу, на якому будувалася та або інша тема. За цими ознаками фільми були об'єднані в групи і комплекси. Тільки для фільмів з життя молоді й антирелігійних були зроблені виключення, щоб акцентувати увагу на підвищеній потребі у створенні фільмів цієї категорії:

Група А. Фільми на матеріалі індустріального міста, що прискорено йде до соціалізму.

Комплекс перший. Боротьба за соціалістичну реконструкцію.

Група Б.

Комплекс перший:

1. Боротьба за високу технічну базу СРСР.
2. Боротьба за радянське обладнання.
3. За здійснення широкого плану електрифікації.
4. Транспорт. 5. Радянське винахідництво.

Комплекс другий. Боротьба за створення соціалістичних відносин і нової соціалістичної людини:

1. Нові імпульси соціалістичної праці.
2. Кадри.
3. У боротьбі за культурну революцію за новий побут.
4. Воєнізація — класовий борг трудящих мас.

Комплекс третій. Фільми з життя наукової і технічної інтелігенції.

Група В. Фільми на матеріалі села за час соціалістичного реконструкції.

Комплекс перший. Фільми на матеріалі життя усуспільненого сектора села:

1. Сценарії на матеріалі життя колгоспів.
2. Сценарії на матеріалі радгоспів і машинно-тракторних станцій.
3. Сценарії на матеріалі життя сільськогосподарських комун.

Комплекс другий. Фільми з життя селянина-одноосібника.

Комплекс третій. Кулак.

Комплекс четвертий. Інтенсифікація сільського господарства.

Фільми з життя молоді.

Комплекс перший. Молодь соціалістичної індустрії.

Комплекс другий. Молодь села в епоху соціалістичної реконструкції.

Комплекс третій. Молодь в боротьбі за культуру.

Група Г. Боротьба в стінах внз проти елементів чужих ворожих пролетарському світогляду.

Комплекс четвертий. Молодь у Громадянській війні.

Фільми на матеріалі Громадянської війни.

325. [Тематичний план «Українфільму» на 1930–1931 рік]. На обговорення широких мас справи українського радянського кіна — справи всієї громадськості Радянської України // Кіно. — 1930. — № 18(87). — Жовтень. — С. 3.

Група Д.

Фільми з життя Червоної армії і флоту.

Комплекс перший. Червона Армія — школа борців за соціалізм.

Комплекс другий. Червона Армія і флот на обороні соціалізму.

Група Е. Фільми про міжнародний революційний рух.

Група Є. Антирелігійні фільми.

Група Ж. Соціально-історичні фільми.

Комплекс перший. Фільми з історії робочого руху в Україні і з історії партії.

Комплекс другий. 1905 рік.

Комплекс третій. Фільм з історії України в XIX столітті.

Група «Дитячі фільми».

Комплекс перший. Трудове виховання покоління соціалізму.

Піонерія як авангард дітей трудящих.

Комплекс другий. Діти в боротьбі за новий побут[326].

Тематичні плани на 1928/31 фінансові роки не містили жодного фільму, який міг би кваліфікуватися як комерційний, тобто створений не з метою агітації і пропаганди, а з наміром зібрати максимально можливу аудиторію і відповідно отримати прибуток. Наприкінці 1920-х років все більшого і більшого значення набувають процеси, спрямовані на згортання НЕПу і посилення адміністративно-командних методів управління радянською економікою. У цих політичних реаліях одним із важелів державної політики, за допомогою якого кінематографію намагалися максимально підпорядкувати державі і фактично загнати в «систему догм» радянської ідеології, було тематичне планування кіновиробництва. Ігровий кінематограф, який відображав основні риси ринкової системи функціонування кінематографу, цілком і повністю був поставлений на потік виконання державного замовлення. У результаті цих нововведень ВУФКУ так і не вдалося добитися рентабельності кіновиробництва і через низку причин виконати темплани.

Уже в середині 1930 року проявилися огріхи темплану Українфільму ВУФКУ. На думку сучасників, теми значною мірою не були співзвучні завданням, які поставила партія більшовиків для прискорення темпів соціалістичної перебудови країни, для масової колективізації села і на базі цього ліквідації куркуля як класу. Тому кінофабрикам довелося на ходу перероблювати темплан і вносити в нього значні корективи[327].

Випуск ігрових фільмів на 1931 рік був забезпечений сценаріями лише на 20%. Таким чином, значна частина виробників після закінчення фільмів, які заплановані до випуску в IV кварталі 1930 року, вимушені будуть сидіти без сценаріїв. У зв’язку з цією ситуацією Рецензент журналу «Кіно» відзначав:

«Зокрема, досвід довів, що цілковито себе виправдали сценарні майстерні, що основна маса сценарного матеріалу іде за рахунок тих сценаристів, що безпосередньо працюють на виробництві. <…> Досвід інших фабрик довів, що сценарні курси себе виправдали. Отже потрібно зараз приступити до організації сценарних курсів, зрозуміло, курсів у певному серйозному аспекті, набрати туди

326. Там само. — С. 1–14.

327. Стрункий (Відділ політікоосвітнього фільму про свою роботу) / Стрункий // Кіно. — 1930. — № 19(91). — С. 18.

відповідних людей, що працюють на різних ділянках культури, зв'язати ці курси з виробництвом, взяти більш рішучу, ніж до цого часу, ставку на молодь, оскільки молодь по лінії сценарній виправдила себе в більшій мірі, чим старі сценарні робітники»[328].

Продукція ВУФКУ в більшій своїй частині піддавалася критиці з боку партійних функціонерів, преси і Головреперткома РРФСР. При перегляді кінопродукції Головрепертком РРФСР запровадив практику давати відповідну оцінку кожній картині, розбивши їх на чотири категорії по художньо-ідеологічній якості.

До I групі відносилися найбільш досконалі з ідеологічного і художнього боку картини («Панцерник "Потьомкін"», «Мати», «Чингісхан» і т. п.).

У II групу включалися фільми якістю вище за середню, які відповідали формулі — «Сила дії всякої художньої фільми на глядача має бути забезпечена її цікавістю, близькістю для робітника і селянського глядача і формою, що відповідає запитам широкої масової аудиторії». Цю групу, так як і першу, Головрепертком рекомендував для усіх аудиторій («Вир», «Два дні», «Інженер Єлагін» і т. п.).

До III групи відносилася основна маса радянської кінопродукції, загалом прийнятна ідеологічно, але посередня за художньою цінністю, зазвичай, зроблена без особливої вигадки, по заведеному трафарету, не завжди досить цікава.

Нарешті, в IV групу включалися картини низької якості з «помітними ідеологічними і художніми вадами, що часто межують із халтурою і є кандидатами на заборону». Картини цієї групи, зазвичай, отримували дозвільне посвідчення строком на один рік, а після закінчення цього терміну вилучалися з прокату. Крім того, картини цієї групи допускалися до демонстрації виключно в комерційних кінотеатрах і заборонялися до демонстрації в селах і робочих клубах.

Партійний функціонер, член правління Совкіно П. Бляхін у своєму дослідженні відмічав, що в 1927/28 операційному році фільми, занесені Головреперткомом до IV групи, розподілися таким чином:

Міжробпомфільм — 7,7 %;
Совкіно — 28 %;
Держкінпром Грузії — 30,7 %;
ВУФКУ — 59,3 %.

У наступному 1928/29 операційному році Міжробпомфільм і Совкіно помінялися місцями, а Держкінпром Грузії і ВУФКУ як і раніше не змінили свої позиції в процентному показнику «халтурних» картин[329].

Коментуючи такий стан справ, чиновник, зокрема, відзначав:

«Проте стосовно ВУФКУ питання залишається спірним, оскільки частина фільм, як вже згадувалося вище, що здані в прокат, — старого виробництва і отже нижчої якості, ніж новіші тієї ж організації. В усякому разі, за якістю продукції ВУФКУ і Держкінпром Грузії доки мало чим відрізняються один від одного, сперечаючись за право на постачання картин по четвертій категорії. Значна кількість заборонених для прокату на екранах РРФСР фільм ВУФКУ і Держкінпрому схиляє, з повною підставою, до думки, що художньо-ідеологічне і політичне ке-

328. Дорогу культурфільмові!: [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 13(85). — Липень. — С. — 1.
329. Бляхин П. А. К итогам киносезона 1927–1928 года / Павел Андреевич Бляхин // Кино и культура. — 1929. — № 2. — С. 7.

рівництво роботою цих організацій знаходиться далеко не на висоті і вимагає термінового перегляду»[330].

Аналізуючи українські фільми 1926–1928 років, Бляхін відзначав, що ВУФКУ випустило «достатньо поганих пригодницьких картин» («Сумка дипкур'єра», «Кіра Кіраліна», «Тіні Бельведера» та ін.), «не досить вдало потурбувало велику тінь Гоголя» («Черевики» і «Сорочинський ярмарок»), випустило фільм «Тарас Трясило» — «щось на зразок історичної картини, поставивши її у псевдокласичних тонах, украй помпезно, дорого і халтурно». Далі, чиновник зазначав:

«ВУФКУ подарувало світу декілька типово-міщанських фільм, на зразок «Миті» і «Мандрівних зорь», невдало похвалилося кабульською красунею — «Таміллой», спробувало виконати дуже поважне завдання, показавши з дитячих років і до старості «Життя Тараса Шевченка» (вийшла дика мазанина рівня 23 року з націоналістичним духом), нарешті, ВУФКУ не забуло і бандитів, поставивши «Беня Крік», на щастя, забороненого Головреперткомом, і т. п.»[331].

Підбиваючи підсумок своїх роздумів щодо якості українських фільмів, чиновник, зокрема, відзначав:

«Коли ви переглядаєте цю дивну вермішель, то спершу потрапляєте в безвихідь і ніяк не можете зрозуміти, ким і для кого складався тематичний план, яка ідеологічна установка ВУФКУ і ін., але це тільки так здається, насправді ж, установка ясна, як божий день: вона покликана задовольняти запити дрібнобуржуазної міщанської аудиторії, а як «ідеологічне» завдання ставила отримання прибутків (комерція). Ось і уся мудрість»[332].

Аналогічної точки зору дотримувався письменник і політичний діяч В. Кіршон. Він також дав українським фільмам нищівну характеристику:

«Передусім, слід зазначити, що картини, що випускаються українськими фабриками, вельми не високі художньо. Примітивна режисура, часто-густо погана фотографія, майже завжди поганий і плутаний сценарій — ось моменти, що характеризують українську продукцію. За винятком декількох, більш менш прийнятних картин — «Свіжий вітер», «Два дні», «Вибух», «Гамбург», інші картини є або дуже грубі і безглуздо зроблені агітаційні фільми типу «Укразії», «Трипільської трагедії», «Лісового звіра» або картини із шовіністичним духом («Тарас Трясило») і, нарешті, заборонені фільми: «Беня Крік» — апологетика бандитизму і «Кіра Кіраліна» — явно порнографічна річ. Інші картини можна з деякими обмовками віднести до останніх трьох груп»[333].

Надалі, виступаючи на вересневому пленумі правління РАППа і перед загальними зборами Московської і Ленінградської асоціацій РРК, Кіршон, зокрема, заявив:

«Деякі ж з фільм, випущених за останній час нашими кіноорганізаціями, ідеологічно ворожі пролетаріату. Особливо слід зазначити продукцію Міжробпомфільм і ВУФКУ, картини яких — «Білий орел», «Весела канарка»,

330. Там само. — С. 8.

331. Бляхин П. Основные вопросы // Советское кино перед лицом общественности. Сборник дискуссионных статей под редакцией К. Мальцева. — М.: Теакинопечать, 1928. — С. 93–94.

332. Там само. — С. 94.

333. Киршон В. Под знаком «Мэри» / Владимир Киршон // На литературном посту. — 1927. — № 19. — Октябрь. — С. 31.

«Кульгавий пан», «За монастирською стіною», «Велике горе маленької жінки», «Дві жінки», «Темне царство» і т. д., є відверто буржуазними або насиченими обивательською психологією творами»[334]

Українські фільми продовжували критикуватися, заборонятися в РРФСР і надалі. Так, фільм М. Шпиковського «Шкурник», прем'єра якого відбулася в травні 1929 року, незабаром був заборонений цензурою. Висновок Головреперткома був таким:

«…Громадянська війна розглядається у фільмі тільки з точки зору її темних, огидних сторін. Грабіж, бруд, тупість Червоної Армії, місцевої Радянської влади і т. д. Вийшов поганий пасквіль на дійсність того часу»[335].

Проте у кінці 1920-х років, після перевірки діяльності ВУФКУ і вивчення стану справ в області кінофікації, вийшла постанова колегії НК РКІ УРСР, де зазначалося, що існуюча тенденція до об'єднання кінематографії окремих республік у всесоюзну кіноорганізацію дає підставу Головреперткому РРФСР обмежувати показ українських фільмів на території своєї республіки, а ленінградська кінокритика буває занадто прискіпливою і «необ'єктивною» в оцінці продукції ВУФКУ[336].

6.2 Українська тема в кінематографі

На випуск національних українських фільмів впливали три основні чинники — процеси українізації, гостра нестача сценаріїв на українські теми і українських творчих працівників. Також перешкодою було гострі протиріччя у поглядах прибічників українського національного мистецтва і пролетарського мистецтва на українському ґрунті.

Важливим аспектом, що впливав на кадрову політику і теми в українському кіно в 1920-і роки, були процеси українізації. Найактивніше українізація проводилася по лінії Наркомосвіти УРСР, який в 1920-х роках послідовно очолювали Г. Ф. Гринько (1920–1922), О. Я. Шумський (1924–1927) і М. О. Скрипнік (1927–1933). Звичайно, внаслідок підлеглості кінематографу Наркомосвіти, і його ці процеси торкнулися далеко не в останню чергу.

Процеси українізації республіки дзеркально відбивалися на тематичному плануванні кіновиробництва і складі творчих працівників кінофабрик. Таким чином, кінематограф у 1920-і роки розвивався під впливом процесів українізації, які, у свою чергу, стали наслідком державної партійної політики більшовиків. Українізація була покликана створити в українських селян позитивний образ радянської влади. Фактично, українізація стала складовою частиною пропаганди, агітації і освіти «відсталих» верств населення. Безпосередній вплив українізації на кінематограф послужив зверненню художників до української тематики, поповненню штату кінофабрик українцями із західних областей, що також сприяло більш ґрунтовній українізації кіновиробництва.

334. Иезуитов Н. Резолюция, принятая по докладу т. Киршона на сентябрьском пленуме правления РАППа и общими собраниями Московской и Ленинградской ассоциаций Работников Революционной Кинематографии / Николай Иезуитов // На литературном посту. — 1930. — № 2. — Январь. — С. 65
335. РГАЛИ. — Ф. 645. — Оп. 1. — Спр. 38. — Арк. 15–16.
336. ЦДАВО України. — Ф. 539. — Оп. 7. — Спр. 1180. — Арк. 17.

Українізація кіно полягала:

«а) українізації написів, коротких, зрозумілих, без «заковик»;

б) українізації змісту (найбагатша революційна історія України, побут її робітників і селян);

в) українізації режисури, сценаристів (вивчення українського оточення, побуту) і т. д.»[337].

Становлення українського кінематографу можна умовно розділити на три періоди.

Перший період існування української кінематографії, коли вона ні тематикою, ні формою майже нічого спільного не мала з українською і радянською культурою. Ні культурного активу навколо кіно, ні зв'язків його з українською громадськістю тоді ще не було. Пояснюється це тим, що в українське кіно прийшли люди, які майже не мали нічого спільного з українською культурою. Це був, так званий, «ханжонківський елемент».

В Україні не було творчих сил здатних налагодити процес кіновиробництва. Керівництво ВУФКУ приймає рішення запросити з Москви на роботу в Україну кінофахівців із дореволюційним стажем. Більшість режисерів, операторів, художників і акторів, що працювали тоді в Україні, були росіянами, що не зуміли з тих або інших причин знайти собі застосування в РРФСР. Таким чином, 1922–1923 роки можна охарактеризувати як період випуску російських фільмів в Україні. Культурних зв'язків ні з українською літературою, ні з українським театром кінематографія не мала. Через це перші фільми, не кажучи вже про режисуру, акторів та інших представників колективів, що виробляли фільми, ні темою, ні оформленням, ні сценарієм, цим основним моментом, що визначає ідеологічний зміст фільму, нічого спільного з Україною не мали. Про українізацію кіновиробництва, на відміну від українізації театральної роботи, яка почалася в 1922 році[338], взагалі не йшлося. З більш ніж сорока запланованих, але так і не поставлених сценаріїв, у 1922–1923 роках лише три були на українську тему: історичний «Гайдамаки», біографічний «Життя і творчість Т. Шевченка» і екранізація «Тарас Бульба» за М. Гоголем[339]. Із вісімнадцяти авторів, чиї твори планувалися до постановки, не було жодного українського.

337. Озерський Ю. Кіно-політика на Україні // Кіно. — 1925. — № 1. — Листопад. — С. 2.

338. «Під час обговорення операційного плану Тео на 1922 р Колегія Сектора Мистецтв постановила зобов'язати Тео при складанні театральної мережі УРСР мати на увазі максимальне задоволення попиту на український театр. Разом з тим Тео зобов'язана потурбуватися посиленням процесу виживання старого етнографічного (так званого "гопачного") театру і витісненням його театром з інтернаціональним репертуаром і новим підходом у трактуванні. У тих же цілях українізації театру постановлено заснувати при Масткомдраме українське відділення». Див.: Сектор искусств. В новой экономической обстановке: [Ред. ст.] // Путь к коммунизму. — 1922. — № 3. — Март. — С. 360. В основному українізація театрального мистецтва почалася в 1923 році з переїзду в Харків Українського театру ім. Франко і реорганізацію його в державний драматичний театр. У 1924–1925 роках українізується Харківська опера і реорганізується в українську Державну оперу. Відкриваються українські театри і в інших містах України. Див.: Діяльність Наркомосвіти УСРР за 1924–1925 рік. — Х.: Держвидав України, 1926. — 62–63.

339. Шляхи мистецтва. — 1922. — № 1. — С. 74; Коммунист. — 1923. — 2 ноября; Пролетарская правда. — 1923. — 4, 6 октября; Украина и Крым: [Ред. ст.] // Кино. — 1923. — № 4(8). — Июнь–сентябрь. — С. 36.

Зйомку ігрових картин в Ялті очолив Володимир Гардн, в Одесі — Петро Чардинін. У цих постановках взяли участь російські кінофахівці: оператори Борис Завелєв, Луї Форестьє; художник Володимир Єгоров; актори Зоя Баранцевич, Йона Таланов, Олег Фреліх, В. Валицька, Володимир Максимов та ін. Проте навіть досвідчені і талановиті майстри кіно у той час ще цілком знаходилися під владою звичної їм методики роботи, і у своїй творчості майже неминуче підміняли суть нових революційних ідей, у кращому разі, однією лише видимістю цих ідей. Відомі дореволюційні актори, звична манера гри, старі засоби кіномистецтва — це усе характеризувало початок роботи ВУФКУ. Режисери з дореволюційним стажем намагалися знайти оптимальний варіант постановки, що відповідав би вимогам часу зі старими драматургічними схемами. Дисгармонія в цих постановках проявлялася в тому, що революційна тематика й ідеологія не узгоджувалися із застарілими і випробуваними в дореволюційному кіно основами побудови кіносюжету.

Фільми В. Гардина «Поєдинок», «Поміщик», «Привид бродить по Європі» не мали зв'язку ні з українською культурою, ні з українськими художніми творчими силами. Критик М. Лебедєв стосовно творчості В. Гардіна написав наступне:

«Гардін. Художник, який — на зламі. Коли намагається показати революцію або її відблиски («Слюсар і канцлер», «Привид бродить по Європі», «Хміль»), виходить безсило і плоско. Ця людина — уся у минулому»[340].

Чардинін на відміну від Гардіна довше пропрацював в українському кіно. Але його мало цікавили проблеми української національної своєрідності, хоча частина його картин була присвячена українській тематиці. На думку критиків, у своїй творчості Чардинін залишався носієм старих комерційних традицій. Багато його картин користувалися значним касовим успіхом, але цей успіх був обумовлений не глибиною ідейного і життєвого змісту і не художніми цінностями його картин, а цікавістю інтриги («Укразія»), або грою на нездоровій цікавості («За монастирською стіною»), або спекуляцією на популярній темі («Тарас Трясило»). Про неможливість роботи в українській кінематографії кінофахівців з дореволюційним стажем також зазначав і український письменник Олесь Досвітній:

«Та головне, що ці старі професіонали, виховані і вишколені старою школою, пристосованою до буржуазних умов і потреб у кіновиробництві, зараз в більшості не відповідають сучасним вимогам. <…> Ці професіонали, зазвичай, хороші фахівці, проте у них не вистачає виховання, необхідного творчій і ідеологічній стороні кіновиробництва»[341].

Розмірковуючи в «Нарисах теорії кіно» про зіткнення традиції і новаторства в 1920-і роки, кінознавець С. Гінзбург відзначав:

«І у «традиціоналістів» були свої труднощі: використовуючи випробувані і перевірені глядацьким сприйняттям жанри, форми і сюжетні конструкції, вони не могли за допомогою цих жанрів, форм і сюжетних конструкцій достатньо глибоко проникнути в нову дійсність, відобразити її закономірності й ідеї, що живлять її»[342].

340. Кино-газета. — 1924. — 4 марта.
341. Досвітній О. Радянське кіно (Підсумки до сьомих роковин Жовтня) / Олесь Досвітній // Жовтневий збірник. — К.: Державне видавництво України. — С. 137.
342. Гинзбург С. Очерки теории кино. — М.: Искусство, 1974. — С. 139–140.

У більшості картин того періоду, на думку сучасників, і Чардинін, і Гардін так і не змогли здолати ці труднощі. «Хазяїн Чорних скель» (1923) і «Тарас Трясило» (1927) П. Чардиніна, «Поміщик», «Отаман Хміль», «Слюсар і канцлер» (усі в 1924) В. Гардіна — на усіх цих фільмах лежав відбиток «салонного» дореволюційного кінематографу. У них найчастіше на тлі революційних подій розігрувалася мелодрама зі стандартним «трикутником». Іноді вони абстрактно трактували ідеї революції і перемоги добра над злом в умовах вигаданих міст і країн. Чи так же абстрактно і наївно викривали дворянство, духовенство і т. д.

Також сучасники вказували, що український кінематограф перебував під впливом театру, який накладав на фільми певний відбиток. Герої-символи, а разом з ними і дійові особи «побутових» картин виступали в театральних костюмах, в оточенні різноманітних театральних аксесуарів. Театральними прийомами гри артистів відзначалися картини В. Гардіна і П. Чардиніна. Як правило, ці режисери працювали з одним і тим же складом акторів, більшість з яких отримали професійну підготовку в театральних студіях і школах (М. Панов, М. Салтиков, О. Фреліх, З. Баранцевич, І. Худолеєв, В. Максимов, І. Капралов, Д. Зеркалова, О. Бистрицька та ін.). Їх грі, за свідченням сучасників, часто властива була надмірна жестикуляція, позування, утрирування рухів, неприродність у вираженні почуттів. Грим накладався грубий: очі обов’язково підмальовувалися, зморшки підкреслювалися великими темними смугами.



А. Лундін. Шарж

Такими були особливості українського кіномистецтва перших років його існування. Умовність, абстрактність, так як і пристрасть до театральних форм свідчили про недосконалість художнього методу молодого мистецтва кіно, про образотворчу бідність його мови.

Критика тих років, що розглядала кіномистецтво з раппівських позицій, неодноразово виступала проти засилля «опірності» і «театральництва» в кінематографії, які були найбільш характерними зразками української ігрової кінематографії 1922–1926 років режисерів із дореволюційним досвідом роботи (В. Гардін, П. Чардинін, А. Лундін, М. Салтиков та ін.).

Як відзначалося вище, значна частина режисерів, що працювали в Україні на початку 1920-х років — це москвичі. Ставши до роботи на українських кінофабриках, вони мали працювати на українському матеріалі, який вони абсолютно не знали. Для них українське відповідало уявленню широких російських обивательських мас — Україна це гопак, черевики, запорожці, галушки і т. п. Це призвело до того, що жоден з поставлених ними фільмів не став значним витвором мистецтва. Ототожнюючи національну своєрідність з етнографічним матеріалом, російські постановники українських творів обмежували українську своєрідність показом українських пейзажів і костюмів, не заглиблюючись у особливості національного характеру. «З'явилися незліченні «Тарас Трясили», «Сорочинські ярмарки» та інші продукти патентованого несмаку, такі ж малопереконливі, як горезвісні «східні фільми» Голлівуду або Штаакена. — Відзначав К. Фельдман. — Наскільки важка для москвича робота на українському матеріалі, краще всього ілюструє приклад режисера Чардиніна. Цього року цей режисер, що вже багато років працює на Україні, випустив картину «Черевики» по повісті Гоголя — «Ніч під Різдвом». <…>

Режисер Чардинін не зумів, подібно до коваля Вакули, осідлати біса для досягнення хоч би властивих тому часу ідеологічних завдань українського кіно. У Гоголя коваль Вакула, обдуривши біса, змусив його служити собі. У Чардиніна біс послужливо пропонує ковалеві доставити його до цариці. А в палаці цариці Чардинін використовує чомусь чуже українському народному епосу покривало-невидимку. Чардинін вбиває глибоко виправданий гоголівський образ «осідланого біса» і вводить нічим не виправданий образ невидимки. Це свідчить про повне нерозуміння українського матеріалу»[343].

Український письменник М. Бажан також вважав, що Чардинін не зміг створити справжні українські фільми, визнавши їх поразкою:

«Тож боротьба за українського радянського режисера, за цього диктатора і завершувача кінопроцесу, є боротьбою за український радянський фільм. У цій боротьбі (будемо відверті!) ми отримали більше поразок, ніж перемог. Такою поразкою були «Тарас Шевченко» (1925–1926) і «Тарас Трясило» (1926). Незважаючи на їх українську тематику і на їх українську (іноді навіть занадто українську) натуру, вони довели, що неукраїнський режисер, тобто той режисер, який знає Україну тільки по географії Іванова, не може органічно дати українського фільму»[344].

Усі фільми на українські теми 1922–1923 років були не кращі за середні російські довоєнні картини, їх художній рівень був досить низьким — «істинна малоросійщина, що зростає вже на українському ґрунті». Вишиті чисті сорочки, наклеєні довгі вуса, стрічки, чумарки — усе це відроджувало традиції «Ханжонківських» картин, хоча і було просякнуте радянською ідеологією.

Другий період відноситься до 1924 року, коли після зміни правління ВУФКУ почали залучати до роботи в кіно юну українську революційну інтелігенцію, яка внесла нові елементи, нові культурні чинники в українську кінематографію. Це оновлення почалося зі сценарної справи. Завдяки новому голові правління

343. Фельдман К. Украинские кинорежиссеры / Константин Фельдман // Советский экран. — 1928. — № 44. — С. 7.
344. Бажан М. Звенигора // Життя й революція. — 1928. — Книжка 1. — Січень. — С. 110–111.

З. Хелмно, з метою поліпшення якості репертуару були запрошені до співпраці українські письменники зі впливових літературних угруповань «Гарт» і «Плуг» — Ю. Яновський, М. Бажан, М. Семенко та ін. Прихід молодих сценаристів-початківців відразу ж змінив стан справ, незважаючи на те, що їхні сценарії ставили «старі» режисери. Сценарії С. Лазуріна, Г. Стабового й інших, як би критично до них не відносилися, мали важливе значення для розвитку українського кіно.

Першим українським сценарієм можна вважати кіноповість «Остап Бандура» Михайла Майського, що зайняв пізніше місце в українській літературі як автор цікавих своєю сюжетною побудовою новел. Фільмом «Остап Бандура» (1924), на думку українського письменника Дмитра Бузька, була пробита китайська стіна, якою ВУФКУ відгородилося від української культури[345].

У 1924 році українська кінематографія отримала можливість від загальних тем перейти до українських, і українських не лише за назвами. 1925–1926 роки характеризуються розгортанням кіновиробництва. Широкий розмах виробництва потребував відповідних кваліфікованих сил, які тоді були в російській кінематографії. Тож, разом із залученням українських творчих працівників, були запрошені декілька кінофахівців із Москви. Але це були не кращі майстри. В Україну, зазвичай, приїжджали ті, хто не зміг знайти собі застосування в російській кінематографії, частіше це були працівники театрів (актори, режисери), що раніше не працювали в кінематографі. Але головне — вони не були пов'язані з українським культурним процесом.

Практично усе кіновиробництво концентрується на Одеській кінофабриці. За ініціативою Захара Хелмно в Одесу запрошуються відомі театральні режисери — Лесь Курбас і Марк Терещенко. Хелмно вважав, що саме українські театральні режисери, що не мають досвіду роботи в кіно, але творчо цікаві забезпечать хорошу якість українських фільмів. Також у 1924 році ВУФКУ запрошуються до співпраці українські театральні актори Марія Заньковецька, Дмитро Капка, Амвросій Бучма, Павло Долина, Василь Василько, Йосип Гирняк, Степан Шагайда, Наталія Пилипенко. Таким чином, з 1924 року український кінематограф отримує абсолютно інший вектор розвитку. Цей період розвитку українського кіно характеризувався відмовою від старих методів кіновиробництва і відкриттям нових горизонтів української кінокультури. Протягом цього часу відбувається процес вливання нових творчих сил в кінопроцес, тих сил, які надалі створять кращі твори українського кіно.

Після закінчення Громадянської війни Одеса була одним із найбільших російськомовних міст в Україні. Російськомовність вплинула і на кінематографічну сферу. Більшість режисерів, операторів, сценаристів, акторів із дореволюційним стажем були російськомовними. Ситуація дещо змінилася після того, як був введений НЕП і почалася українізація. До кінця 1920-х років Одеса, як і раніше, залишалася єдиним великим кінематографічним центром в Україні, де ставилися фільми і на українські теми. Але Одеса не могла претендувати на роль центру української культури, якими були Київ і Харків. А це було однією з причин, на думку тодішнього критика і драматурга Х. Херсонського, низького художнього

345. Бузько Д. Шляхи розвитку кіно-сценарної справи на Україні: (Історико-мистецький нарис) / Дмитро Бузько // Життя й революція. — 1929. — Книжка IX. — Вересень. — С. 135.

рівня українських картин. Якісний підйом художнього рівня українського кінематографу Херсонський бачив у переведенні кіновиробництва із Одеси до Києва:

«У Одеської фабрики немає своєї особистості. Українців небагато. Усюди варяги із Москви і Німеччини. Те, що тут збираються фахівці звідусіль, — це було б не погано, якби фабрика мала своє міцне культурне ядро. Але планомірного художнього керівництва тут не відчувається. Директор і його зам поглинені навантаженням адміністративно-організаційної роботи і фінансами. Організація, техніка і гроші — передусім, і тільки після цього — мистецтво. По мистецтву їм допомагає один художній керівник, молодий письменник товариш Яновський. <…> Яновский й інші українці почувають себе в Одесі не зовсім удома. Культурні, національні центри України не тут — це Київ, Харків. А в Одесі культурне життя слабке. Немає культурного середовища[346].<…> В Одесі дуже погано говорять по-російськи і ще гірше по-українськи[347], у всього міста немає своєї національної особистості. Воно росло не від землі, а від моря. Напівєвропейське морське місто, що не зрослося з культурою своєї країни — України. І не українське, тому що Одеса не дає нічого українського: ні культури, ні керівництва, ні середовища, ні побуту, ні народності, ні української природи. За усім цим з фабрики доводиться їздити в далекі відрядження і дорогі експедиції. <…> В Україні центр свого національного кіновиробництва потрібно закладати не в Одесі, а, як вірно задумано, в Києві. Там, на новій грандіозній фабриці, що будується, ВУФКУ зараз закладає фундамент для здійснення усіх своїх великих надій і планів»[348].

Фрагмент цитованої статті, датований 1926 роком, відображує думку представника російської культури, так би мовити, «погляд з боку». Приведемо і фрагмент статті українського письменника, дослідника проблем розвитку і культури української мови Б. Д. Антоненка-Давидовича, опублікованої через три роки в журналі «Життя і революція»:

«Передусім, про режисуру і операторів. Окрім декількох творчих одиниць, які дійсно творять українську радянську кінематографію, у нас немає працівників, які були б щільно пов'язані із загальним українським культурним процесом. Їм і не снилися якісь вишукування в області українського кіностилю (вживаю тут слово «стиль» теж, зрозуміло, умовно). Декілька титрів, перекладених українською мовою, для них цілком вичерпує питання про національний момент в кінематографії. Українська кінематографія для них часто є тільки трампліном, щоб вискочити на всесоюзний масштаб. Але навіть і симпатична подруга — українізація ще й не ночувала біля наших українських кінофабрик. Окрім редактората, на фабриках наших панує скрізь російська мова. Є навіть українські режисери,

346. Український письменник Д. Бузько, також вважав, що Одеса не є культурним центром, і це одна з причин того, що український кінематограф розвивається не в повній мірі. Див.: Сучасні напрямки в українській кінематографії: [Ред. ст.] // Пролетарська правда. — 1928. — № 125(2037). — 31 травня. — С. 4.

347. Процес українізації в Одесі просувався дуже повільно. 3 вересня 1925 року спеціальна комісія з українізації обстежила ряд установ Одеси і Одеського округу. З'ясувалося, що з 6 294 співробітників лише 46 оволоділи українською мовою, 4 661 абсолютно не знали українську мову. Після перевірки було прийнято рішення при всіх установах створити спеціальні комісії, які будуть стежити за ходом українізації. Співробітників, які не вивчили українську мову, планувалося звільняти з роботи. Див.: Украинизация: [Ред. ст.] // Правда. — 1925. — № 203(3134). — 6 сентября. — С. 4.

348. Херсонский Х. Одесская фабрика ВУФКУ // Кино-фронт. — 1926. — № 4/5(7/8). — С. 35.

які не з практичних потреб, а з якихось своїх міркувань вважають за доцільне при роботі в павільйонах використовувати тільки російську мову, а знаходячись в Москві, не соромляться в розмові з російськими кінопрацівниками серйозно вживати слова «хохол», «хохлушечка». <…> Якщо у нас погано йде справа з режисерами і операторами, то ще гірше справа з акторами для нашого кіно. Досі в цьому йшли по лінії найменшого опору — брали акторів з українських театрів. Правда, деякі з них міцно осіли на кінофабриці і отримали вже собі кіноім'я: Бучма, Замичковський, Свашенко. Але це, знову ж таки, тільки одиниці. Більшість акторів — це випадковий для української культури елемент, і біда в тому, що, приступаючи до роботи на наших кінофабриках, він і залишається таким же випадковим. У нас немає ще сталих акторських кадрів для української кінематографії, і про підготовку їх ще не думають. Навряд чи, може допомогти цьому Одеський кінотехнікум, в якому уся українізація полягає в декількох нещасних лекціях з української мови, та й то тільки для виду, а не для знань. У цьому легко переконатися, подивившись на випускників цього технікуму. Тож, український кіноактор, що теж своєю грою потенційно міг би творити в українській кінематографії, ще тільки в проекті. А потреба мати його — нагальна, тим більше у зв'язку із перспективами виробництва Української тонфільми. Наскільки хаотично йде справа з підбором акторів для нашого екрану, може свідчити хоч би такий факт. Нещодавно один із київських кінорежисерів їздив спеціально в Москву шукати собі там для свого фільму героїню… української сільської дівчини. І це не випадковість, тому що ще задовго до цієї історичної подорожі режисер плекав мрію узяти на головну роль артистку з МХАТу. Невже у нас не знайшлося жодної дівчини, яка б відповідала своїм типом українському екрану, і ти, мати-земля українська, не придатна вже породити українського типажу для нашого фільму! Невже український режисер не може обійтися провінційним українським типажем без московських зірок!»[349].

Практично одночасно з Б. Д. Антоненком-Давидовичем стан української кінематографії проаналізував і член правління і художній директор ВУФКУ Є. Й. Черняк. Він вважав, що в Україні відсутня так необхідна масовому глядачеві добротна середня кінопродукція. Український репертуар, на думку чиновника, — це «декілька шедеврів і багато халтури». Серед причин, що впливали на якість українських фільмів, Черняк вказував на проблему відсутності «художніх кадрів», малий відсоток кінопрацівників, що українізуються, нестачу талановитих актрис і гостру проблему з підготовкою молодих українських кінокадрів:

«Чим можна пояснити той факт, що українська кінематографія, маючи набагато краще оснащені ательє, в масі своїй давала продукцію гіршу за продукцію російської кінематографії. Це слід пояснити, передусім, художніми кадрами. Російська кінематографія в цій справі набагато багатша. У нас катастрофічно погано з режисерами, художниками і з акторами, в основному з жінками. Українців серед режисерів — тільки 32%, інші 68% навіть не українізуються. На думку комісії, що проводила спеціальне дослідження, із 32 режисерів у 24-х не вистачає зв'язку з українською культурою. З художниками ще гірше: із 6 осіб — один

349. Цит. за: Смотрич Ю. Про «Український фільм» // Літературно-науковий вісник (Львів-Тернопіль). — 1930. — Т. CIII. — Книжка VII–VIII. — Липень-Серпень. — С. 684–685.

Кричевский. Думаю, усім зрозуміла велика роль художника в кіно. Нарешті, справа з акторами, особливо з жінками, постає так гостро, що треба вживати термінових заходів. Із чоловічого складу українська кінематографія має хоч декілька талановитих акторів з «Березіля», але жіночого складу зовсім не було. Ті, хто були у нас: Ганна Стен, Дюсіметьєр, пішли в російську кінематографію. Така ситуація склалася в результаті того, що запрошені до нас з Москви російські режисери більше були знайомі з російським акторським персоналом і приймали цей персонал — особливо жіночий — із московських театрів. Навіть колишній організатор нового українського театру — Терещенко при підборі акторів йшов дорогою своїх російських колег, хоча Україна, здається, ніколи не була бідна на цю категорію працівників, і в цьому жоден з наших театрів — ні «Березіль», ні театр ім. Франка ще не використаний.

Краще йде справа з операторами. І тут можна бути менш знайомим з українською культурою, хоча знання її — бажано і для оператора. Тут головне — техніка. Нарешті, зовсім не так — зі сценаристами. Минула практика пошуку сценарного матеріалу серед російських письменників призвела до відриву українських письменників від ВУФКУ і багато в чому загострила «сценарну кризу». Такий стан не може не впливати негативно на виробництво. Потрібно вжити рішучих заходів (організація сценарних майстерень, залучення максимуму письменницьких сил), щоб здолати «сценарну кризу». Також радикальних заходів треба вживати щодо збільшення режисерських кадрів. Наявність хороших режисерів може ослабити і сценарну кризу. Але усе це можна зробити, тільки широко поставивши проблему виховання кіномолодняка і змінивши нинішній курс в цій справі»[350].

Третій, найважливіший період розвитку українського кінематографу починається у 1927 році з виходом фільму О. Довженка «Звенигора», якого критика зустріла різко протилежними оцінками. Поява цього фільму ознаменувала народження оригінального, глибоко національного поета і філософа екрану. Роздуми про сьогодення і майбутнє України повертали О. Довженка до її минулого, до історії, осмислювалися в широкому соціальному і філософському контексті. Довженка цікавили знаменні події, доленосні для України моменти, в яких яскраво розкривався народний характер, становлення нової людини, нових людських взаємин[351]. Раппівська критика різко засудила фільм. Так почалася історія трагічного спотворення довженківських задумів догматичною критикою, яка звинуватила художника в буржуазному націоналізмі[352].

Український сценарист і кінознавець М. Лядов, досліджуючи зародження української кінокультури, говорив про присутність в ній національно-революційних елементів, які він пояснював штучним відставанням культурного процесу

350. Черняк Є. Шляхи Української радянської кінематографії // Критика. — 1929. — № 5(16). — Травень. — С. 93–94.
351. Хоча, помічник режисера О. Довженка у фільмі «Звенигора» на диспуті «Сучасні напрямки в українській кінематографії» заявив, що, на думку знімальної групи, «національні моменти в роботі кіно тільки гальмують справу і заважають фільмам виходити на світовий ринок. Ми прагнемо створити міжнародний фільм, закінчує виступаючий». Див.: Сучасні напрямки в українській кінематографії: [Ред. ст.] // Пролетарська правда. — 1928. — № 125(2037). — 31 травня. — С. 4.
352. Історія українського радянського кіно: В 3-х т. Т. 1. 1917–1930 / Ред. Б. С. Буряк, С. Г. Зінич, О. К. Бабишкін. — К.: Наукова думка, 1986. — С. 37–38, 162.









Кадри з фільму «Звенигора». 1927 р.



України упродовж багатьох віків. 1920-і роки дослідник називав «п'янкою порою ренесансу», коли український кінематограф «робив перші, смішні, незграбні кроки». М. Лядов вважав корінним переломом в історії українського кіно 1927 рік, коли вже можна було говорити про появу кінокультури. Кінотвори ж попереднього періоду він називав «відвертою халтурою»[353].

Російська критика, зазвичай, негативно оцінювала українське кіновиробництво і, зокрема, фільми на українські теми. Так, колишній партійний функціонер, член правління Совкіно П. А. Бляхін наполягав, що велика частина української кінопродукції 1926–1927 років низької якості і не відповідає ідеологічним настановам радянського кіно:

«За минулий рік ВУФКУ зробило декілька досить поганих пригодницьких картин («Сумка дипкур'єра», «Кіра Кіраліна», «Тіні Бельведера» і ін.), невдало потурбувало велику тінь Гоголя («Черевики» і «Сорочинський ярмарок»), випустило щось на зразок історичної картини — «Тарас Трясило», поставивши її в псевдокласичних тонах, украй помпезно, дорого і халтурно. Далі ВУФКУ подарувало світу декілька типово міщанських фільм, на зразок «Миті» і «Мандрівних зорь», невдало похвалилося кабульською красунею «Таміллой», спробувало виконати дуже важливе завдання, показавши з дитячих років і до старості «Життя Тараса Шевченка» (вийшла дика мазанина рівня 23 року з націоналістичним духом), нарешті, ВУФКУ не забуло і бандитів, поставивши «Беня Крік», на щастя, забороненого Головреперткомом, і т. п. Коли ви переглядаєте цю дивну вермішель, то спершу потрапляєте в безвихідь і ніяк не можете зрозуміти, ким і для

353. Лядов Н. Рождение украинской кино-культуры / Николай Лядов // Ветер Украины: Альманах ассоциации революционных русских писателей «АРП». Кн. 1. — К.: АРП, 1929. — С. 143.

кого складався тематичний план, яка ідеологічна настанова ВУФКУ і ін., але це тільки так здається, насправді ж, настанова ясна, як божий день: вона покликана задовольняти запити дрібнобуржуазної міщанської аудиторії, а як «ідеологічне» завдання ставила отримання прибутків (комерція). Ось і уся мудрість»[354].

Незадовго до початку Всесоюзної партійної кінонаради журнал «Життя мистецтва» опублікував статтю «До партнаради про кінороботу: Шляхи національного кіновиробництва», яка викликала резонне обурення в управлінському апараті ВУФКУ і Наркомосвіти УРСР. Суть статті зводилася до того, що в Україні побудована велика кіновиробнича база, у зв'язку з чим безпосередні національно-культурні завдання відійшли на другий план. У той же час замкнутість ринку на великій території і різноманітність потреб населення України, призвели «до зародження своєрідної і багато в чому цінної кінематографічної культури загального порядку на національній основі». Далі в журнальній статті, зокрема, відзначалося:

«Виросли кадри працівників української кінематографії, що культивують і напрацьовують свій, не позбавлений новизни й інтересу, кінематографічний стиль (Стабовий, Довженко та ін.). У результаті ВУФКУ вийшло за рамки національного кіновиробництва у прямому розумінні слова і по художній цінності своєї продукції стало на один щабель із нашими основними центральними кіноорганізаціями»[355].

Також в статті йшла мова про встановлення «матеріальної залежності цих національних організацій від якогось центрального органу (можливо, синдикату). Ця залежність є найголовнішою умовою серйозного контролю над колом роботи цих організацій в сенсі обмеження його національними завданнями». Цей контроль, на думку автора, мав утримати республіканські кіноорганізації «від паріння у міжнародних масштабах»[356].

М. Постоловський, що представляв Україну на Першій всесоюзній кінонараді, процитував цю статтю і висловив свою думку з приводу образливого і зневажливого відношення до української кінематографії:

«Товариші, це написано в поширеному журналі «Життя мистецтва», який, між іншим, взагалі відрізняється по частині цькування національно-культурного будівництва на Україні. Цей журнал сповідує такі й подібні великодержавні ідеї. Ви бачите, скільки зневаги, скільки розкутого нахабства виявляють інші писаки стосовно української організації, яка посміла вийти за межі етнографічної обмеженості і відсталої провінційності. Звідси дійсна і чітка настанова, щоб через цю саму матеріальну залежність заганяти назад в хуторянський хлів нашу українську кінопромисловість і кінематографію — з тим, щоб на Україні або в Грузії робилися тільки національні картини, а інтернаціоналізм, як місяць в Гамбурзі, робитиметься в поважній установі тов. Шведчикова. Правильна ця настанова? Безумовно, абсолютно, звичайно — ні! Але ми належної, та й взагалі ніякої від-

354. Бляхин П. Основные вопросы // Советское кино перед лицом общественности. Сборник дискуссионных статей под редакцией К. Мальцева. — М.: Теакинопечать, 1928. — С. 93–94.
355. К партсовещанию о киноработе: Пути национального кинопроизводства: [Ред. ст.] // Жизнь искусства. — 1928. — № 1(1180). — 3 января. — С. 6.
356. Там само.

січі цій настанові не бачили в нашій центральній пресі. Ми упевнені, що великодержавним жаданням буде дана відсіч нашою кінонарадою. <…> Я можу навести приклад, як тут на території РРФСР рекламується українська картина «Тарас Шевченко» (показує плакат). На цьому скандальному плакаті Україна символізована парою волів в ярмі. Ось вам уявлення про Україну як про країну круторогих волів — це про Україну, яка, як вам відомо, є однією із самих індустріальних республік нашого Союзу»[357].

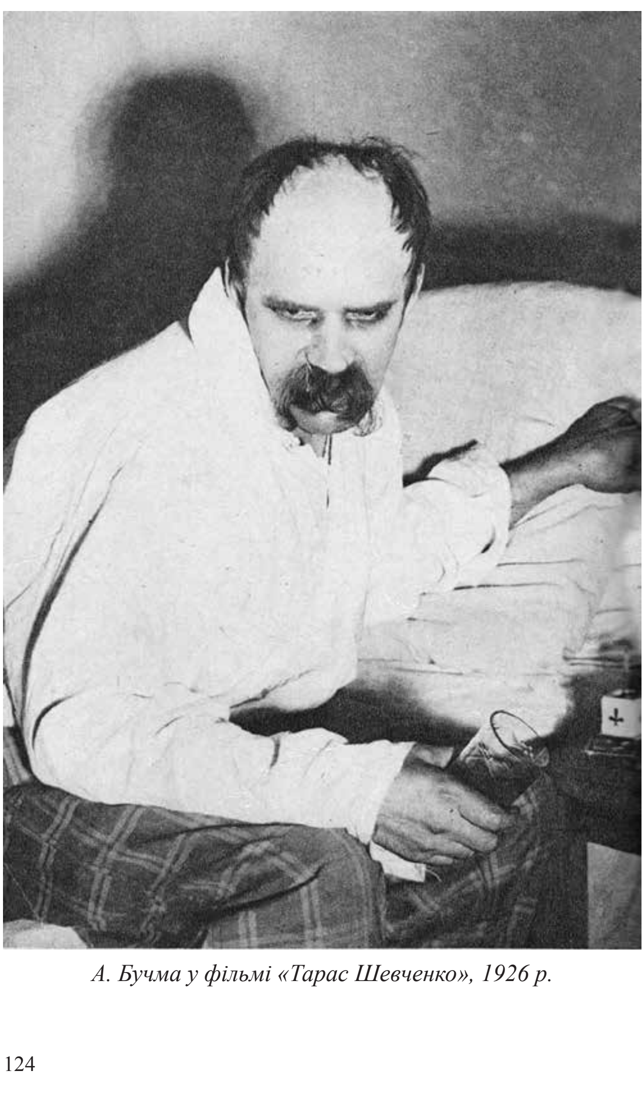
Усі фільми української тематики 1920-х років можна умовно розділити на декілька груп: екранізації творів українських письменників і поетів; історичні епопеї; народно-побутові теми; екранізації сценаріїв, пов'язаних із революційними подіями і Громадянською війною.

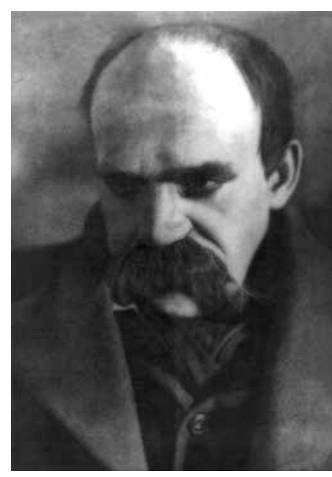
Віддамо належне одній із визначальних тодішніх тенденцій. Початок випуску фільмів по класичних творах українських письменників можна пояснити низкою постанов в області українізації. Пленум ЦК КП(б)У, що проходив з 6 по 9 квітня 1925 року, керуючись рішеннями XII з'їзду ЦК КП(б) про національне питання, приймає Постанову «Про українізацію». Партійна постанова наказувала перейти на українську мову в системі партійної освіти, почати видавати українською мовою науково-марксистську і популярну літературу[358]. Також ЦК КП(б)У бере під свій контроль українізацію преси[359], що сприяло різкому збільшенню відсотка журналів і газет, які видаються українською мовою. Паралельно із процесом українізації преси зобов'язали ВУФКУ приступити до підготовчої роботи по перекладу написів в усіх фільмах як власного, так і іноземного виробництва на українську мову не пізніше за липень 1925 року[360].

Також початок випуску фільмів по класичних творах українських письменників пов'язаний і зі «сценарним голодом» — гострою нестачею сценаріїв на сучасні українські теми, а головне — з бажанням українізувати власне виробництво, популяризувати українських письменників і ознайомити широкі маси з історією України. Заступник Наркома освіти УРСР А. Приходько відзначав, що фільми, які вийшли: «Борислав сміється», по І. Франку, «Бурлачка» по І. Нечуй-Левицкому, «Тарас Трясило», «Сорочинський ярмарок» по М. Гоголю — не вичерпують брак постановок на українські теми. І у представників інших національних культур, що стежать за українським кіновиробництвом, може скластися помилкове враження, що Україна має дуже обмежену літературну спадщину. «А насправді показати культурному світу ми вже можемо, і повинні цілу плеяду славних імен і їх творів. — Підкреслював чиновник. — І, передусім, треба ознайомити наших робітників і селян з історичними культурними традиціями української літератури»[361].

357. Пути кино. Первое всесоюзное партийное совещание по кинематографии / под ред. Б. С. Ольховского. — М.: Теакинопечать, 1929. — С. 132, 135.
358. Постанова пленуму ЦК КП(б)У Про українізацію // Зоря. — 1925. — Ч. 5. — Травень. — С. 15–18.
359. Украинизация печати: [Ред. ст.] // Правда. — 1925. — № 210(3141). — 15 сентября. — С. 4; Об украинизации прессы // Известия Центрального Комитета Коммунистической Партии (большевиков) Украины. — 1925. — № 11. — 10 октября. — С. 26–28.
360. Українізація кіно: [Ред. ст.] // Зоря. — 1925. — Ч. 5. — Травень. — С. 26; Українізація кіно: [Ред. ст.] // Червоний шлях. — 1925. — № 5(26). — Травень. — С. 180; Резолюции апрельского пленума ЦК КП(б)У Об украинизации // Известия Центрального Комитета Коммунистической Партии (большевиков) Украины. — 1925. — № 6. — 20 мая. — С. 45–47.
361. Приходько А. Українські класики на екрані // Кіно. — 1928. — № 1(37). — Січень. — С. 3.

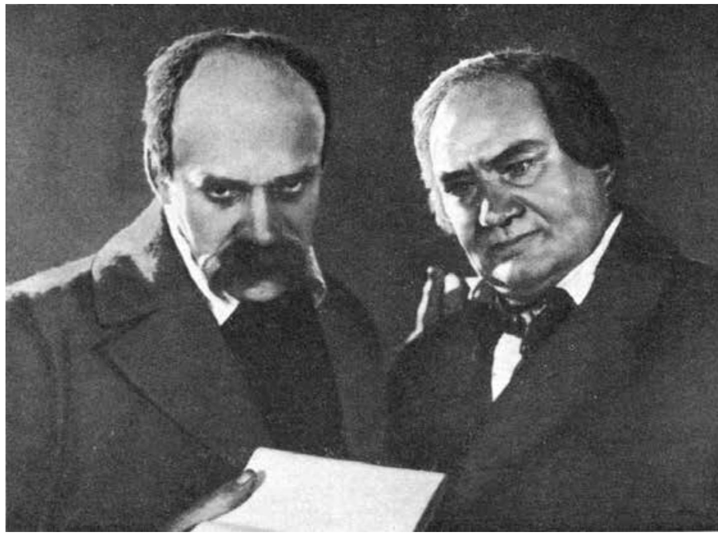
Сценарії на основі класичних і сучасних українських творів І. Я. Франко, І. С. Нечуя-Левицького, В. М. Сосюри, М. М. Коцюбинського, М. В. Гоголя і сценарії про історичні події в Україні писали переважно українські літератори: Василь Радиш («Тарас Трясило»), Костянтин Полоннік («Навздогін за долею»), Микола Бажан («Микола Джеря»), Михайло Яловий («Василина»), Любов Гуревич («Сорочинський ярмарок», «Черевички»), Павло Нечес («Борислав сміється»), Михайло Панченко, Дмитро Бузько («Тарас Шевченко»), Володимир Юрезанський, Олександр Гатов («Каприз Катерини II»). Викристалізувався і режисерський склад, що працював над цими постановками: Йосип Рона («Борислав сміється», «Микола Джеря»), Петро Чардинін («Тарас Трясило», «Черевички», «Тарас Шевченко», «Каприз Катерини II»), Марк Терещенко («Навздогін за долею», «Микола Джеря»), Фауст Лопатинський («Василина»), Григорій Гричер-Чериковер «Сорочинський ярмарок»). Відзначимо, що усі наведені вище фільми були поставлені за керівництва ВУФКУ З. С. Хелмно у 1927 році («Тараса







А. Бучма у фільмі «Тарас Шевченко», 1926 р.



А. Бучма, І. Замичковський у фільмі «Тарас Шевченко», 1926 р.

Шевченка» — у 1926 р.). Саме з цього року, як вже відзначалося, почався третій, найважливіший період розвитку молодого українського кіно.

Ще з 1924 року ВУФКУ готувалося до постановки цього фільму. Довго підшукували відповідний сценарій. Нарешті погоджуються на кіносценарій М. Панченка, що старанно зібрав бездіч матеріалу і написав колосальну кіноепопею, де було відображено і життя Шевченка, і його твори, і його буття. ВУФКУ не могло здійснювати постановку більше, ніж у дві серії. І прийшлося М. Панченку свою грандіозну композицію скорочувати, після чого вона майже повністю втратила свою первинну мету. Тоді в штаті ВУФКУ кращим режисером був П. Чардинін. Він узяв те, що йому дали, і сумлінно поставив, піклуючись тільки про «постановочність», «красивість» і не більше.

Зйомки «Тарас Шевченко», що започаткували випуск фільмів на українські теми, почалися в 1925 році. Це була одна із наймасштабніших постановок ВУФКУ. Створення фільму про життя і творчість Шевченка мало велике політичне значення. На постановку були кинуті кращі сили ВУФКУ і витрачені величезні кошти. Постановником призначили найдосвідченішого режисера П. Чардиніна. Сценарій написали М. Панченко і Д. Бузько під редакцією Михайля Семенка. Для роботи над фільмом як художника запросили професора, одного із засновників Української Академії мистецтв В. Г. Кричевського. Знімав картину оператор Борис Завелєв. Ретельно був підібраний і акторський склад: Амвросій Бучма, Іван Замичковський, Юрій Шумський, Наталія Ужвій, Іван Капралов, Іван Худолеєв, Микола Панов, Матвій Ляров та ін.

Зйомки здійснювалися під Києвом, в маєтку Енгельгардта, кріпаком якого був Шевченко (Одеською кінофабрикою реставрувався поміщицький будинок Шевченківського часу), в Нижньому Новгороді, в Ленінграді (у Літньому саду, фортеці Петропавловській). Біля Зимового палацу було знято парад Миколаївських військ в Москві. Також на вершинах Кавказьких гір кіноекспедиція проводила зйомки центрального епізоду з поеми Шевченка «Кавказ», що змалбовує підкорення Кавказу миколаївськими військами. Також були зняті батальні сцени,

А. Бучма і П. Чардинін під час знімання фільму «Тарас Шевченко», 1926 р.



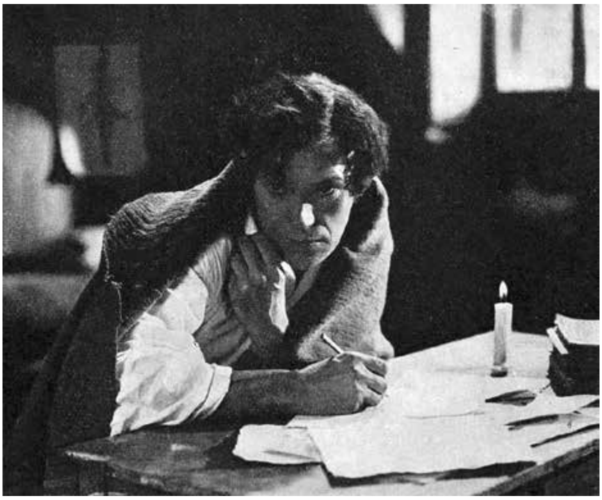
в яких брали участь кавалерійські бригади. У майстернях фабрики зшили близько 1 000 повних комплектів обмундирування солдатів Миколаївської епохи, стільки ж кременевих рушниць, підсумків, палашів. Постановка фільму широко висвітлювалася в пресі[362].

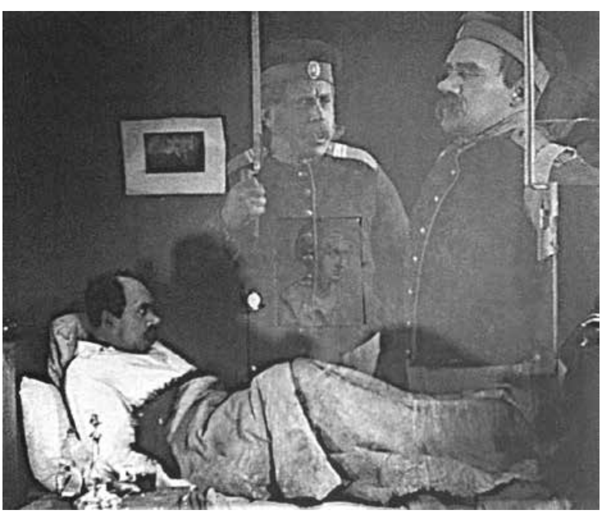
Велику і копітку роботу провів художник В. Г. Кричевський. Це був високоосвічений фахівець, відмінний знавець українського мистецтва і культури, творчих досягнень світового мистецтва. Для досягнення достовірності Кричевський працював у музеях, архівах, бібліотеках, книжкових букіністичних магазинах, оглядав приватні колекції. Окрім малюнків Шевченка етнографічного характе-

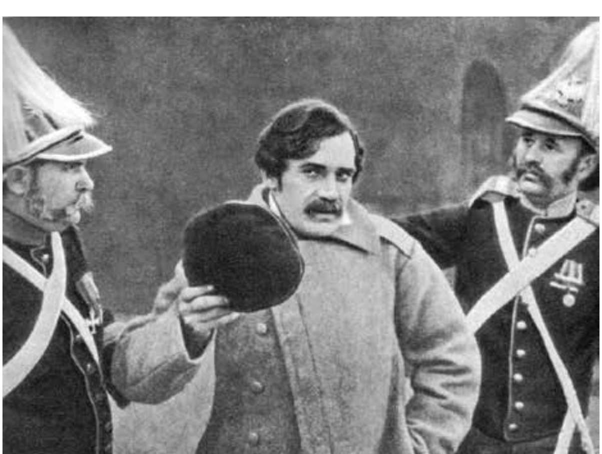
362. Будущие новинки кино: [Ред. ст.] // Пламя. — 1925. — № 20(40). — С. 12; «Тарас Шевченко»: [ред. ст.] // Театральная неделя. — 1925. — № 12. — 31 мая. — С. 11; Съемки в Киеве: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1925. — № 2. — 1–7 грудня. — С. 6; Кавказская экспедиция ВУФКУ: [ред. ст.] // Искусство трудящимся. — 1925. — № 35. — 28 июля. — С. 12; «Тарас Шевченко»: [ред. ст.] // Театральная неделя. — 1925. — № 15. — 3 сентября. — С. 11; «Тарас Шевченко»: [Ред. ст.] // Зоря. — 1926. — Ч. 14. — Лютий. — С. 29; «Тарас Шевченко»: [ред. ст.] // Театральная неделя. — 1926. — № 3(22). — 17 февраля. — С. 13; Л. Мог[илев]ський. Фільм «Тарас Шевченко» // Нове мистецтво. — 1926. — № 10(19). — 9 березня. — С. 2; Л[еонид] М[огилевский]. Как работает одесская фабрика ВУФКУ // Театральная неделя. — 1926. — № 7. — 20 апреля. — С. 10; «Тарас Шевченко»: [ред. ст.] // Зоря. — 1926. — Ч. 19. — Липень. — С. 27; Могилевский Л. «Тарас Шевченко» на первой госкинофабрике ВУФКУ // Вестник работников искусств. — 1926. — № 3/4. — С. 33; «Шевченкове життя»: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 9. — С. 8; Фильм «Тарас Шевченко»: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 17. — С. 10.











Кадри з фільму «Тарас Шевченко», 1926 р.

ру, Кричевський досліджував картини, малюнки і фотографії, для створення костюмів вивчав журнали мод шевченківського часу[363].

Для рекламних цілей в пресі також публікувалася і неправдива інформація. За повідомленнями деяких журналів, Українська Академія наук на чолі з академіками Грушевським, Онищуком і Новицьким та ін. також брала участь у широкомасштабній постановці. Київським музеєм ім. Шевченка і Одеським музеєм Академії наук були надані для зйомок старовинні меблі, посуд і реквізит тієї епохи[364]. У зв'язку з цими заявами академік А. Кримський вимушений був написати спростування:

«Академія Наук не брала жодної участі в постановці цієї фільми «Тарас Шевченко», не ставила ніяких академіків і нікого іншого «на чолі», не отримувала ніяких меблів і посуду

363. Кричевський В. Робота над фільмом «Тарас Шевченко» // Кіно. — 1926. — № 12. — Грудень. — С. 14.
364. Советский экран: [Ред. ст.] // Искусство и физкультура. — 1926. — № 4(18). — 26 января. — С. 13; «Тарас Шевченко»: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1926. — № 3(22). — 17 февраля. — С. 13; Л. Мог[илев]ський. Фільм «Тарас Шевченко» // Нове мистецтво. — 1926. — № 10(19). — 9 березня. — С. 2; Крук А. Одесская фабрика ВУФКУ // Кино-журнал АРК. — 1926. — № 3(15). — Март. — С. 19.

з київського і одеського музеїв і взагалі дізналася про цю фільму тільки з газетних публікацій»[365].

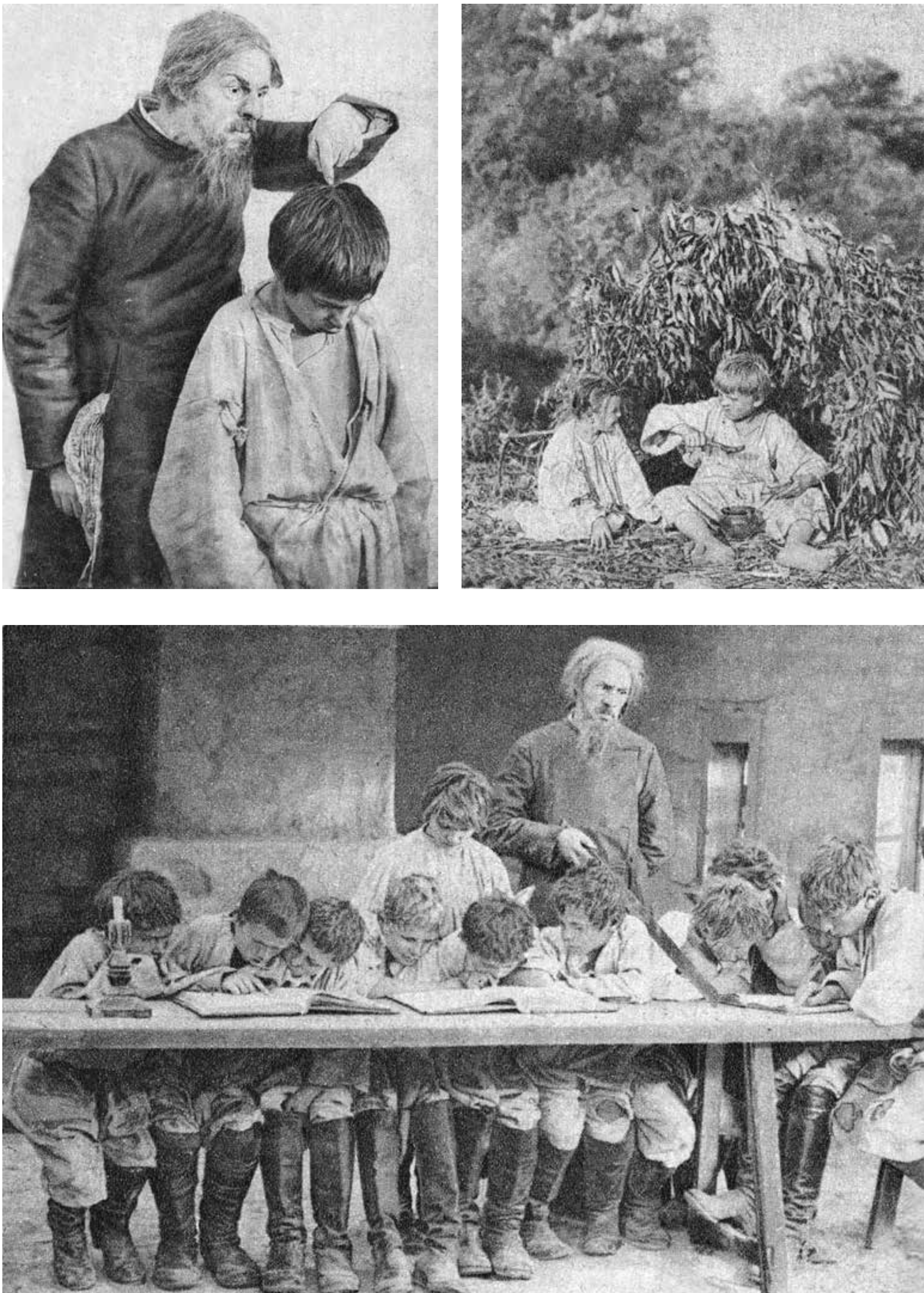
Із безлічі відзнятого матеріалу П. Чардинін змонтував двосерійний фільм «Тарас Шевченко» і дитячу картину «Маленький Тарас»[366]. Це була перша в Україні спроба постановки біографічного фільму. У картині були показані історичні персонажі: Микола I, М. Щепкін, К. Брюллов, В. Жуковський, П. Куліш, М. Костомаров, Олександр II, княжна В. Репніна та ін. Перед виходом фільму в прокат його назвали «Українські Нібелунги» і прогнозували, що він має посісти далеко не останнє місце в радянській кінопромисловості[367].



Після закритого перегляду позитивно висловилася про фільм більшість представників української культури. Зокрема, позитивну оцінку фільму дали заступник Наркома освіти УРСР А. Приходько, командуючий військами УВО Й. Якір, завідувач Державним видавництвом України Ю. Войцехівський, акаде-



365. Крымский А. До історії українських кінематографічних фільм // Записки історично-філологічного відділу. Кн. IX. — К.: Друкарня УАН, 1926. — С. 344.
366. Також розглядалася можливість з величезної кількості невикористаного відзнятого матеріалу змонтувати фільм «Кавказ». Див.: ДАХО. — Ф. Р–1765. — Оп. 1. — Спр. 3. — Арк. 35.
367. «Тарас Шевченко»: [Ред. ст.] // Зоря. — 1926. — Ч. 20. — Серпень. — С. 30–31.



Кадри з фільму «Тарас Шевченко»,
1926 р.

мік Д. Багалій[368]. Правління ВУФКУ дійшло висновку, що фільм «Тарас Шевченко» не є новаторським, але подібний підхід до трактування історії, на думку правління, і не потрібний:

«Картина «Тарас Шевченко» не впадає у вічі якимись нововведеннями в художньому і технічному плані, але зроблена вона майстерно. Таке виконання фільмів подібного роду є найправильнішим / коли тримається курс на історичну правдивість / тобто інший курс привів би до введення елементу вигадки, і наслідком була б історична невитриманість»[369].

В Україні і в РРФСР фільм був прийнятий неоднозначно. Основна критика зводилася до того, що режисер не зміг впоратися із величезною кількістю матеріалу, лаяли фільм за затягнутість, поганий монтаж тощо. Але практично усі українські рецензенти відзначали прекрасну гру Бучми, історичну достовірність інвентаря, одягу, декорацій і важливість вибраної теми.

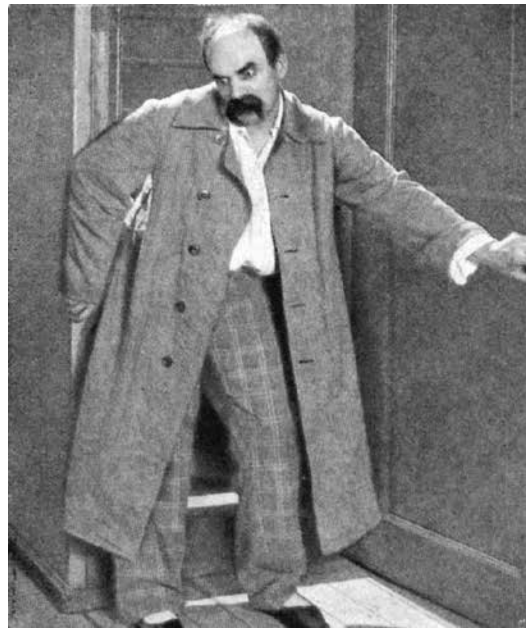


Кадри з фільму «Тарас Шевченко», 1926 р.

«Чи є на Україні місто або селянська хата, де б з любов'ю не згадували велике ім'я поета-революціонера Тараса Шевченка, чиї пісні і думи звучать по усій Україні. Щоб знати джерело цих дум і пісень, цього горя, потрібно знати життя Тараса Григоровича, ті неймовірно важкі умови, в яких він народився і ви-

368. ДАХО. — Ф. Р–1765. — Оп. 1. — Спр. 3. — Арк. 107–108.
369. Там само. — Арк. 109.







А. Бучма у фільмі «Тарас Шевченко», 1926 р.

ріс. І кінофільм «Тарас Шевченко» дає яскраву, живу картинку цього життя»[370].

«Сценарій по своїй будові глибоко епічний, а не «авантюрний», проте кожен, хто дивився першу серію, обов'язково йде дивитися другу, щоб життя великого Тараса — знайомого з портретів і Кобзаря — побачити нарешті детальніше, в усій конкретності і закінченості. Після американської нісенітниці глядач йде в кіно не лише розважатися, але і «переживати». Великому успіху «Тараса Шевченка» у кіноглядачів сприяла певно сама тема — близька і дорога нашим масам. Це потрібно пам'ятати тим, хто намагається безперечним фактом успіху картини затушувати її одиничні — (настільки ж безперечні) технічні і сценарні дефекти. Ці недоліки в картині — анітрохи нас не дивують»[371].

«Художня цінність фільму нижча за культурну. Винити в цьому постановника не можна. У нього не було сценарію. У нього був тільки датований перелік подій з життя Тараса Шевченка. Завданням режисера було якнайбарвистіше їх ілюструвати. До максимальної блискучості ілюстрації і прийшов режисер. Не більше. Незважаючи на сухість сценарію, завдяки хорошому технічному оформленню (зйомка, стильність павільйонів), фільм дивитися легко»[372].

У російській пресі в позитивному ракурсі відзначалася акторська робота А. Бучми. Критика відзначала, що він створив образ великої сили і виразності. Характерною є редакторська рецензія в «Правді»:

370. «Тарас Шевченко»: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 49. — С. 15.
371. А. Л. «Тарас Шевченко» // Нове мистецтво. — 1926. — № 27(36). — 9 листопада. — С. 12.
372. Замі. «Тарас Шевченко» // Театральний тиждень. — 1926. — № 3. — С. 6.













Кадри з фільму «Тарас Шевченко», 1926 р.

«Це великий талант, — відзначалося в рецензії, — за маленьких можливостей, даних авторами, А. Бучма робить значуще. Перед нами не лише портрет Тараса (від 18 років до смерті), але Бучма наближає нас до його національного типу, його характеру тонкими і м’якими прийомами культурного і глибокого, чуйного художника[373].

У більшості ж російських рецензій переважали негативні оцінки, причому формулювалися вони часто досить жорстко. Наведемо декілька характерних висловлювань про картину:

«Найжахливіше в стрічці — написи. Російські — абсолютно безграмотні. Українські — усі у віршованій формі. Складається враження, нібито Шевченко ніколи не говорив прозою. Чи йде війна, чи січуть винного — усе це супроводжується уривками з віршів. Мало того, навіть діалоги ведуться у віршах. Картину необхідно сильно скоротити. Необхідно ретельно переглянути і перебудувати матеріал. Потрібні абсолютно нові написи»[374].

«Матеріал надано автором сценарію занадто значний. Потрібно було, можливо, сильніше розкрити основну тему, самого героя драми, для того, щоб особа народного поета, усе життя якого — суцільний тернистий шлях страждання за народ, захопила, схвилювала глядача. І зробити це слід було за рахунок скорочення

373. Правда. — 1926. — № 159. Цит. за: Шимон О. О. Сторінки історії кіно на Україні / Олександр Олексійович Шимон. — К.: Мистецтво, 1964. — С. 87.
374. Виленский Э. Новые фильмы // Новый зритель. — 1926. — № 34(137). — 24 августа. — С. 15.

епізодичних моментів фільму, перерахованих вище. Цього не зроблено, і тому глибоко трагічний і прекрасний образ поета-революціонера моментами відсовується на задній план, сходячи до ролі простого глядача. <…> Відносно ролі Тараса. Там, де артистові дана була можливість розвинути свою художню роботу (від'їзд і прощання з товаришами по полку, останній день поета і т. д.), виконавець був на висоті. Прекрасно виконаний, зокрема, і грим: завдяки чому, ми бачимо перед собою, особливо в останніх картинах, прекрасний портрет Шевченка»[375].

«Поставлена вона так, що мимоволі нагадує минулі «Ханжонківські» шедеври. Нудний монтаж, достатня відсутність смаку, поганий сценарій — важко сказати, хто головний винуватець невдачі. Безліч хитрощів режисера викликають тільки сміх: наприклад, зелений змій являється дячкові. Таких бутафорських наївних драконів не побачиш навіть на повітовій клубній сцені»[376].

Найбільш негативну оцінку фільму дав літератор і журналіст Ізмаїл Уразов. На сторінках журналу «Кіно-фронт» він відрецензував п'ять українських фільмів, але на картину «Тарас Шевченко» рецензент звернув найбільше уваги:

«…Найбільш грандіозною за задумом і, маємо думати, за витратами є картина «Тарас Шевченко». Значення такої картини для України величезне: ось чому зрозумілий і масштаб (дві серії), і запрошення істориків, і експедиції. Але досить простежити хоч би за тим, наскільки використані ці експедиції, щоб скласти уявлення про фільм. Кавказ, що розтягнувся на сотні метрів, потрібний був тільки для наївних батальних сцен, що сумнівно ілюструють одну, дві фрази поеми Шевченка, сцен, що не укладаються в картину, випинають з неї.

Взагалі, в усій фільмі окремі уривки не зв'язуються в ціле. Стосовно цього дуже характерно для картини постійне використання прийому «спогадів» і розповіді інших осіб. Замість демонстрації, автори безпорадно намагаються розкрити ідеї фільми (а таких ідей декілька) в оповіданнях. Фільма, що і без того не має твердого кістяка, здається ще більше випадковою, погано змонтованою. Погано змонтовані кадри, погано змонтовані написи, погано змонтований сюжет. Шевченко — швидше абстрактне поняття, чим жива людина. Він не росте, не розвивається, не живе на екрані. Ми не дізнаємося, як це сталося, чому це сталося, нам підносять на віру ілюстрації до біографії і віршів, причому усе це, іноді декілька сумбурно злито. Ілюстрації є, а біографії немає.

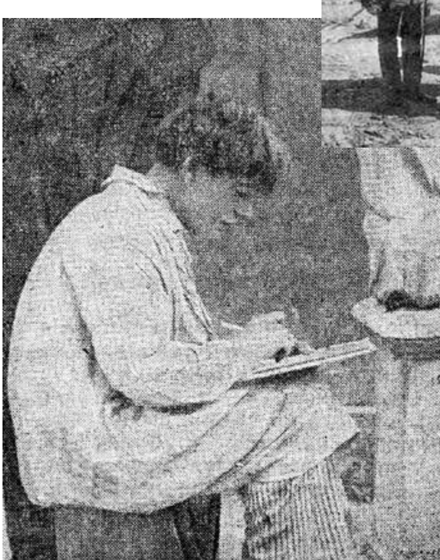
Усе оточення Шевченка — тільки сумна необхідність у цій картині, щось на зразок меблів, без яких не буває кімнати. І Шевченко, по суті, не пов'язаний з ними, і Шевченко, якого пізнаєш хоч би після прочитання його щоденника, цього документу, що воістину хвилює, яскравого, правдивого, і сильного — потім фільми немає. У картині — це ікона, ходяча доброчесність, бродячий агітатор і активний член суспільства тверезості, а не втомлений, найліричніший, дуже талановитий і глибоко нещасний, дотепний поет. Справа не в історичній неправді. У картині факти. Літопис теж правдивий. Але літописи не хвилюють. А картина могла б бути винятковою через гру Бучми. Він зумів показати внутрішнє благородство Шевченка, його сором'язливість великої людини з великою душею. Та Бучмі ні з ким було грати. Режисер як би ізолював його. Йому не дано було грати з ре-

375. Ард. Тарас Шевченко // Рабочий клуб. — 1926. — № 10(21). — Октябрь. — С. 70.
376. Советская фильма: [Ред. ст.] // Советское кино. — 1927. — № 5/6. — С. 30.





чами. Гостроти монтажу і того позбавили Бучму. А хіба можна дві серії бентежитися і опускати очі, по-хорошому, від ліричності бентежитися? Йому не дано було грати з людьми. Одна жива людина серед меблів. Дві серії (чи точніше півтори) говорити проповіді і сидіти наодинці. І якби це був не Бучма, картину важко було б додивитися. Постановка така, як це ми бачили років десять тому. Багато наївності, несмак і, ми сказали б, «провінційність». Апогей несмаку «зелений змій», що являється п'яному дякові, учителю молодого Тараса.



Кадри з фільму «Тарас Шевченко», 1926 р.

У багатьох акторів страшний театральний грим. Багато моментів — з поганої провінційної театральної постановки. У кожній фільмі кінематографіст може чому-небудь навчитися. У цієї фільми можна тільки вчитися, як не потрібно ставити картини. Звичайно, безпосередньо сюжет, інтерес до Тараса Шевченка виправдовують випуск в прокат цієї картини. Звичайно, значення «Тараса Шевченка» все ж величезне, і картину потрібно показати в клубах і, можливо, на селі. Але в цьому заслуга зовсім не постановника. З боку ж «кінематографічності» фільма абсолютно слабка…»[377].

377. Уразов И. Пять картин ВУФКУ // Кино-фронт. — 1926. — № 4/5(7/8). — С. 28.

Більшою мірою фільм «Тарас Шевченко» зазнав критики, не тоді, коли він демонструвався на екранах СРСР і зарубіжних країн, а через десять років після випуску. Та все ж, незважаючи на різного роду «перекоси» і режисерські огріхи, можна говорити про позитивне значення цього фільму для свого часу.

Нарком освіти УРСР М. Скрипнік попросив ВУФКУ підготувати дані стосовно характеристики, яку дають фільмам «Тарас Трясило» і «Тарас Шевченко» преса і анкети, заповнені глядачами в кінотеатрах: «Тарас Трясило» — позитивно-критичних інформаційних заміток в пресі надруковано 3, негативних — 1; про фільм «Тарас Шевченко» — позитивних рецензій в пресі 13, напівпозитивних і напівнегативних — 20, негативних — 6[378]

Завдяки діяльності львівської прокатної контори «Соня-фільм» картина демонструвалася в Перемишлі, Станіславі, Тернополі, Дрогобичі, Бориславі, Львові та ін. За повідомленням преси, це був перший український фільм, що потрапив на екрани Польщі[379].

Ще один фільм П. Чардиніна — історична драма «Каприз Катерини II» за мотивами роману В. Юрезанського «Зникле село» (про боротьбу українського козацтва, жителів села Турбаї на Полтавщині, проти поміщиків-кріпосників в епоху царювання Катерини II)[380] не викликав захвату у глядачів і пройшов непоміченим. Критик, що сховався за ініціалами І. С., зокрема, відзначав:

«Дивний незрозумілий фільм. Не розбереш, яке завдання ставив собі сценарист: чи то він хотів дати характер блудної цариці, чи то змалювати поміщицьке ярмо в її часи. <…> І, дійсно, від картини несе дешевою солодкістю, лубком, що навряд чи задовольнить тепер навіть і село. <…> Деякі ж сцени (наприклад, з катами) так брудно і мішурно зроблені, що краще б їх не бачити зовсім»[381]. Картину порівнювали з іншими стрічками з епохи Катерини II — «Булат-батир» і «Капітанова дочка» — і відзначали, що робота Чардиніна зроблена під їх явним впливом. Ці картини мали схожий сюжет: повстання селян і козаків проти сваволля поміщицької влади. Але звинувачення, більшою мірою, зводилися до вироку в профнепридатності Чардиніна, тобто його невідповідності запитам радянського кіно:



378. Скрипник М. Політика Наркомосвіти в галузі мистецтв. Промова на з'їзду робітників мистецтв 2 квітня 1927. — Х.: Укрробітник, 1927. — С. 61–62.
379. «Тарас Шевченко» на Західній Україні: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 5(53). — Березень. — С. 3.
380. «Исчезнувшее село»: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 13(114). — 1 сентября. — С. 12.
381. І. С. «Примха Катерини II» / І. С. // Вісті ВУЦВК. — 1928. — № 96(2286). — 24 квітня. — С. 5.





Кадри з фільму «Каприз Катерини ІІ» 1927 р.



«“Каприз Катерини” викликає гнітюче враження; по-перше, через нескінченне повторення одного і того ж сюжету на однаковому матеріалі, що врешті-решт починає набридати, а по-друге, через те, що оформлений фільм надзвичайно погано. Режисер Чардинін працює так, як працював і 12 років тому, коли ставив

різні «Казки любові дорогої». Ніякого натяку на монтаж, неохайна гра акторів, допотопна «композиція кадру», вдсутність смаку, вигадки, навіть простої ретельності. Усі сцени неймовірно розтягнуті і одноманітні. Буквально через кожні десять метрів показується натовп мітингуючих селян. Чи не пора ВУФКУ відмовитися від послуг людей, що нічому не навчилися за шість років розвитку радянського кіно? І чи не пора прокату припинити випуск на екран явної халтури?»[382].

Подібні докори пред'являлися і постановці П. Чардиніна — історичній драмі «Тарас Трясило» за мотивами однойменної поеми В. М. Сосюри. У той час Сосюра був схильний до занепадницьких, песимістичних настроїв, ідеологічних хитань, пов'язаних із протиріччями часу. Нестійкість ідейної позиції поета позначилася і на поемі, яку критики звинувачували в антиісторизмі, банальній псевдо-запорізькій романтиці, повній втраті художнього смаку. Значною мірою ці недоліки збереглися і у фільмі, поставленому П. Чардиніним. Режисер сумлінно скопіював поему, підібравши персонажів по відомому репінському шедевру «Запорожці пишуть лист турецькому султанові»[383].

Про реакцію передових діячів культури на фільм можна судити по одному примітному висловлюванні:

«Я особисто відмовився б від історичних постановок, як художник взагалі, і як кінорежисер», — сказав в бесіді з журналістом О. Довженко[384]. Він був не одинокий у своїх поглядах. Багато радянських кінопрацівників були солідарні з ним, вкладаючи свою думку у формулу «За Довженком — проти Чардиніна».

Як позитивний аспект картини українські критики відмічали акторські роботи Амвросія Бучми, Івана Замичковського, Наталії Ужвій, Івана Капралова і роботу оператора Бориса Завелєва[385]. Профільний журнал української кінематографії обмежився лише публікацією синопсису картини[386] і інформацією про відгук на фільм французького журналу «Синеопс», який позитивно відгукнувся про акторську гру[387].

Критик Анго відзначав, що постановка історичних фільмів завдання надзвичайно складне, оскільки режисери, захоплюючись «ароматом минулої епохи», часто забувають про вимоги пролетарської сучасності і створюють «урочисто-оперні картини, в яких більше пишноти, ніж історії, більше лиску, чим соціальної правди». Але сценарист і режисер «Тараса Трясило» «досить вдало оминули ті небезпечні підводні камені»[388].

Український письменник і драматург Леонід Чернов в журналі «Культробітник» опублікував розгорнуту рецензію, в якій пред'явив немало претензій до роботи Чардиніна в українському кіно:

«Режисер не відчув історичної епохи, глибокого і прекрасного часу визвольної соціальної боротьби українського народу, як відчув його Довженко в «Звенигорі». Чардинін йшов шляхом найменшого опору і формально зробив рядовий фільм

382. Б. К. Каприз Екатерины II // Жизнь искусства. — 1928. — № 44(1222). — 28 октября. — С. 11.
383. Нил. «Тарас Трясило» // Кіно. — 1927. — № 1(13). — Січень. — С. 3.
384. Лядов М. Режисери відповідають. О. Довженко // Кіно. — 1927. — № 5(17). — Березень. — С. 6.
385. Криворучко С. Екран Одеси // Театральний тиждень. — 1927. — № 9(98). — 9 лютого. — С. 4.
386. Д. Ф[альківськ]ий. Тарас Трясило // Кіно. — 1927. — № 1(13). — Січень. — С. 8–9.
387. «Сінеопс» про «Тараса Трясило» // Кіно. — 1929. — № 23/24(71/72). — Грудень. — С. 10.
388. Анго «Тарас Трясило» // Театр — музика — кіно. — 1927. — № 15(67). — 22–28 лютого. — С. 8.











Кадри з фільму «Тарас Трясило», 1926 р.



Кадри з фільму «Тарас Трясило», 1926 р.



навіть з ухилом до театральщини, а іноді і солодкої парфюмерності. Досить згадати хоч би ті сцени, де січовики вибирають Тараса кошовим. Яке неприємне обсмоктування «фольклору», що зовсім не личить радянському режисерові. Кінець фільму — штурм і пожежа замку, сумна процесія з трупом Тараса — прикро нагадує відповідні сцени з «Нібелунгів», тільки зроблено це набагато гірше і без жодного смаку. Сцена в корчмі, де Тарас примушує пана з'їсти цілого гусака, віддає «малоруським» водевілем, і просто шкода стає талановитого А. Бучму, який упродовж двадцяти метрів вимушений наочно демонструвати на власному обличчі увесь підручник кіноміміки. Кадр мелькає за кадром, і глядач з досадою упевнився, що з формального боку фільм не дає нічого нового»[389].







Кадри з фільму «Тарас Трясило», 1926 р.

Одностайно визнали фільм «халтурою» російські критики. У провину режисерові ставилися застарілі методи роботи, примітивізм постановки, наслідування іноземних «бойовиків», формальний підхід до розкриття соціальних протиріч епохи:

«Січ у «Тарас Трясило» представляє собою незнано як виникле скопище людей підозрілого виду, що постійно пиячать. Розгорнута на цьому пишному фоні мелодраматична любовна інтрига покликана сценаристом відтіняти класові протиріччя шляхетної Польщі і холопської України. Класи підмінені особами, політичні мотиви боротьби — особистими прагненнями героїв, її економічні

389. Чернов Л. Тарас Трясило / Леонід Чернов // Культробітник. — 1928. — № 8(55). — Квітень. — С. 13.





Кадри з фільму «Тарас Трясило», 1926 р.

причини — побутовими випадковостями. Ідеологічна вагомість фільми — явно негативна. На щастя, її формальне убозтво живо нагадує «грандіозні бойовики» дитячих часів кінематографії. Прийоми режисера Чардиніна, оператора, акторів — настільки бліді порівняно з прийомами сучасної фільми, що можуть викликати у глядача лише позіхання. Касовий збиток, ідеологічна безграмотність і формальне убозтво — такі для ВУФКУ підсумки цієї непотрібної громіздкої постановки»[390].

«Замість хоч трохи грамотної розповіді про Запорізьку Січ ми на екрані бачимо тисяча перше повторення безглуздої і жалюгідної індивідуальної інтриги, до якої для барвистості пришиті і батальні сцени і картини всіляких переслідувань. У формі примітивної агітки фільма намагається довести далеко не нову думку про те, що Запорізька Січ не жила тим романтичним життям, яке їй приписали наступні покоління. Постановник фільми Чардинін залишився вірний тим зразкам, які він створив за свою двадцятирічну роботу. Наслідувальна живописність передвижницького толку, надмірне захоплення показом панських забав, незвичайні страждання, яких зазнає героїня, і, нарешті, епізод з «пейзанками»,

390. Шатов Л. «Тарас Трясило» // Новый зритель. — 1927. — № 46(201). — 15 ноября. — С. 9.











Кадри з фільму «Тарас Трясило», 1926 р.



Кадри з фільму «Тарас Трясило», 1926 р.



що купаються, — усе це говорить про те, що замість хорошої історичної картини ВУФКУ видало черговий історичний, пишно виряджений в історичні шати»[391].

«Якщо з кожного кадру впадає в око багатство фільми, якщо в ній ходять багато людей, одягнених розкішно або екзотично, якщо в нім багаті, але позбавлені смаку декорації, якщо стрічка велика і нудна, якщо в ній, нарешті, довгі і безграмотні написи, — то це, напевно, картина українського виробництва. Зроблений по цьому стандартному, хоча і гнітючому рецепту і «Тарас Трясило». Матеріалу, який втискували в цю стрічку, вистачило б на десять років. Людей — на нескінченну кількість стрічок, не лише камерних, але і з величезною кількістю дійових осіб. Кому потрібний такий показ Запорізької Січі? Кому потрібні ці дівчата, що купаються, яких обов'язково насилуватиме поміщик і якому обов'язково

391. «Тарас Трясило»: [Ред. ст.] // Рабочий и театр. — 1928. — № 1(172). — 1 января. — С. 14.

мститиме за це брат збезчещеної? Кому потрібні ці бої, де важко зрозуміти, хто кого б'є. Нікому!»[392].

Холодно були зустрінуті і дві гоголівські комедії за сценарієм Л. Гуревич — «Черевики» за мотивами повести «Ніч перед Різдвом» (реж. Г. Гричер-Чериковер) і екранізація однойменної повісті «Сорочинський ярмарок» (ред. П. Чардинін). Дебют Гричера-Чериковера як режисера український поет Д. Фальківський сприйняв прихильно, відмітивши, що «треба вітати ВУФКУ з новим режисером і новим фільмом-комедією». У рецензії Фальківський, зокрема, зазначав:

«Мене увесь час захоплювала одна думка: що сказав би Микола Васильович Гоголь, той самий Гоголь, який по анекдотичному повідомленню однієї німецької газети, уклав з ВУФКУ договір на постановку своїх творів, коли б побачив «Сорочинський ярмарок». Мені здається, що він був би задоволений фильмою, бо все більш менш відбувається по одному з його оповідань із циклу «Вечора на хуторі біля Диканьки». Говорю «більше менш» тому, що фільм краще за розповідь саме в тих місцях, де він не по Гоголеві»[393].

Також Фальківський відзначав, що режисер знаходиться в пошуку своєї форми, запорукою чому служить «прекрасно зроблений фільм, особливо пекло в нім, представлене так яскраво і з такою







Кадри з фільму «Сорочинський ярмарок», 1927 р.

392. Л.Е. Тарас Трясило // Жизнь искусства. — 1928. — № 2(1181). — 10 января. — С. 13.
393. Фальківський Д. Сорочинський ярмарок. «Гоголь на екрані» / Дмитро Фальківський // Кіно. — 1827. — № 6(17). — Березень. — С. 8.







Кадри з фільму «Сорочинський ярмарок», 1927 р.

сильною сатирою», а сам Гричер-Чериковер з'являється одночасно в двох іпостасях:

«Після перегляду «Сорочинського ярмарку» у мене залишилася думка, що Гричер в картині ділиться на дві частини — одного монолітного Гричера немає. Є Гричер «Сорочинського ярмарку» по Гоголю і Гричер модернізованого пекла по «Енеїді» Котляревського. І той, і інший Гричер, в плані художньої майстерності, живуть одним життям, по-різному розуміючи ситуації. Коли Гричер в «Сорочинському ярмарку» намагається дати в реальних тонах наше минуле, то в оповідання цигана про червоний сувій він вкладає таку тонку сатиру, подаючи її з гротеском на наш сучасний побут, що жодним чином не пізнаєш Гричера іншого, Гричера — реаліста. Це розбіжність в постановці свідчить про незавершеність шукань режисера. І це дуже добре, тому, що і він шукає, тому, що обов'язково знайде»[394].

Російська критика залишилася вірна собі, вказавши режисерові на численні промахи — невикористання можливостей монтажу, схематизм фабули, театральність:

«Картина ця є спробою перекласти мовою кіно одне з найхарактерніших оповідань Гоголя. Спроба ця не вдалася і нічого, окрім свого роду кінофікованих вареників, з неї не вийшло. Не вийшло тому, що жодної комедії з чортівнею

394. Там само. — С. 9.





Кадри з фільму «Сорочинський ярмарок», 1927 р.





в наших умовах побудувати абсолютно не можна. Нарешті, ще і тому, що сам-то Гоголь, вимушений писати про українських мужиків для читаючого дворянства великороса, давав вигадану, а не реальну Україну. Представляти таку картину, та ще заднім числом, на екрані — справа безнадійна. І не дивно, що з ярмарку вийшла нестерпна умовність. <…> Появу такої картини не можна виправдати навіть комерційними міркуваннями; це типовий провінційний невлад. Радянська комедія вимагає сучасної обстановки. Таке ж навантаження, як біси і галушки, тільки компрометують жанр»[395].

395. Советская фильма: [Ред. ст.] // Советское кино. — 1927. — № 8/9. — С. 32.

«Позбавлена громадського значення, фільма могла б бути врешті-решт виправдана винятковими художньо-формальними принадами. В цьому відношенні режисер (Гричер-Чериковер) не здійснив і сотої долі можливого. Злегка перемонтована фабула гоголівської повісті подана нудно, за схемою етнографічно-побутової фільми, що вже приїлася. Фон усієї фільми — ярмарок, у Гоголя повний життя і фарби — на екрані виродилася у звичайну масовку, до того ж недостатньо чітко організовану. Центральні сцени фільми — іронічно-фантастичне зображення пекла — зроблені режисером наївно-бутафорським шляхом: можливості монтажу, фотографії і т. п. ніяк не використані; декоративні ж та інші хитрощі, на яких побудована фільма, явно театрального походження; тому те ж пекло на екрані пригнічує несмаком і убозтвом. Від гострого, «фотогенічного» гоголівського гротеску не залишилося і сліду. А це хіба не єдине, чого ще можна було чекати від «Сорочинського ярмарку» — нового вкладу ВУФКУ в пасив світської кінематографії…»[396].

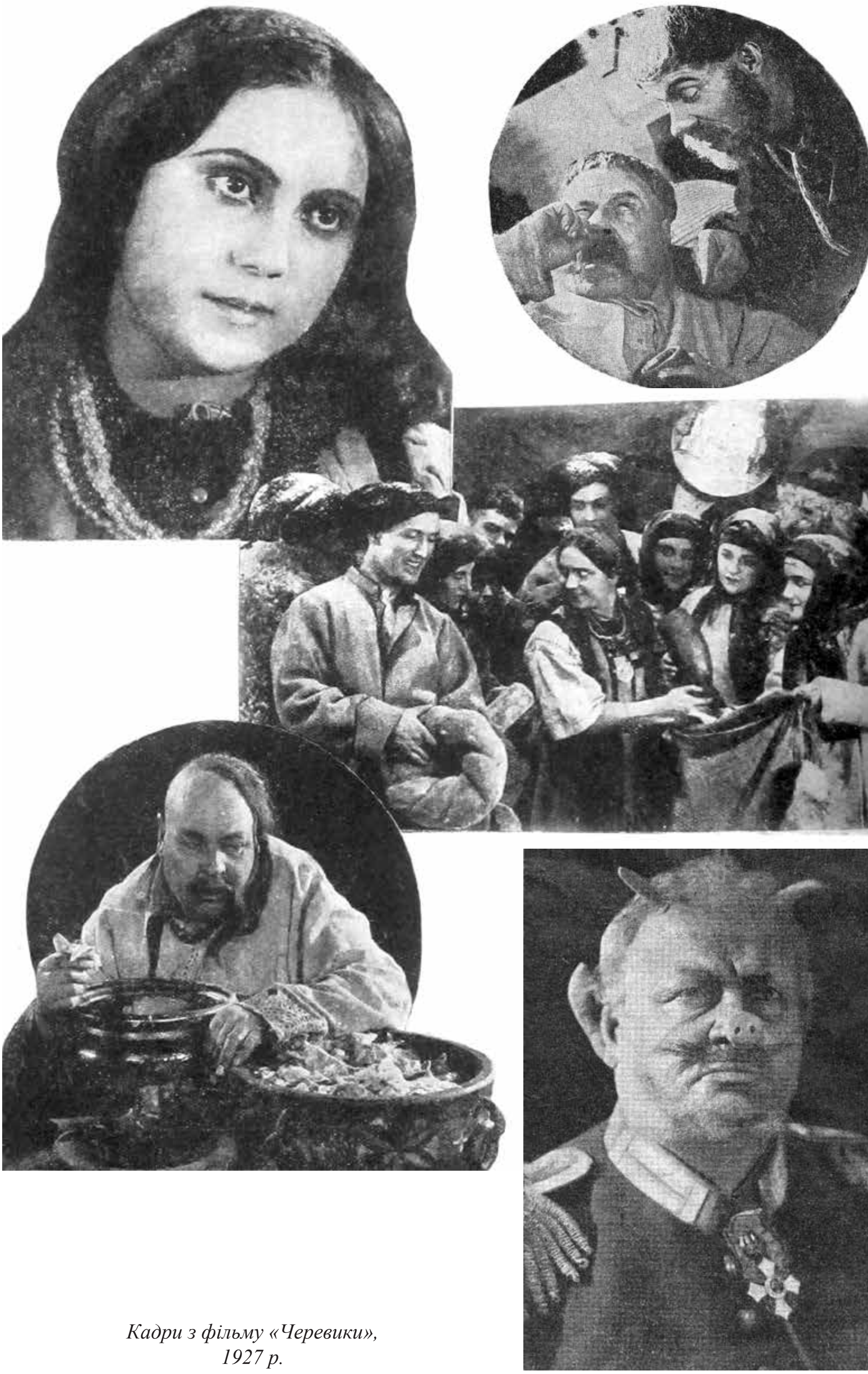
Про фільм Чардиніна «Черевики» вдалося знайти лише статтю, в якій йшла мова про деякі зміни, внесені авторами:

«Щоб виправдати фантастичну сторону пригод коваля Вакули, автори внесли наступні зміни: Вакула, напившись у Пацюка, заснув, а уві сні разом із бісом з'явився до цариці і став стягувати з її ніг черевики. Насправді він стягував чоботи з ніг Пацюка. Тому, коли Вакула наяву розгорнув згорток, щоб вручити Оксані черевики, там виявилися брудні чоботи»[397].

Як відзначалося вище, у 1927 році були екранізовані твори класичних українських письменників І. С. Нечуя-Левицького («Микола Джеря»), «Бурлачка» («Василина»), М. М. Коцюбинського «Дорогою ціною» («Навздогін за долею»),



396. Шатов Л. «Сорочинская ярмарка» // Новый зритель. — 1927. — № 32(187). — 9 август. — С. 9.
397. «Черевики»: [Ред. ст.] // Кіно. — 1927. — № 7(19). — Квітень. — С. 13.



*Кадри з фільму «Черевики»,
1927 р.*



Кадри з фільму «Черевики»,
1927 р.





Кадри з фільму «Черевики», 1927 р.



І. Я. Франко («Борислав сміється»). Усі ці твори тим або іншим чином відображали життя кріпаків в Україні. В українській пресі розгорнулася широка дискусія «Класики на екрані»[398], мета якої висвітлити одну із найважливіших проблем української кінематографії — екранізацію творів українських класиків. Хоча, точніше про цю дискусію можна було б сказати «Що залишилося від класиків на екрані».

Українська кінематографія бачила в екранізаціях подвійну користь: по-перше, нібито виконувалося почесне завдання перенесення класичних українських творів на екран, по-друге, у пошуках виходу зі «сценарної кризи». Керівництво ВУФКУ вважало, що українська класична література може стати корисною українській кінематографії за надзвичайно складної ситуації зі сценаріями.

У справі екранізацій могли бути два підходи: популяризація і «пізнання» письменників за допомогою кіно (положення: кіно для класиків) і використання письменників як матеріал для потреб самого кіно (положення: класики для кіно). Проте фільми, що вийшли, засвідчили, що ні стилістичної цінності, ні сюжетної глибини, ні, нарешті, ідеології письменників, як і інших «тонкощів» художніх творів, кіноадаптації не дали, а навпаки спотворили уявлення про письменників. Українська кінематографії обрала другий підхід — класики для кіно, класика як матеріал для кіновиробництва, кіно «по творах» українських письменників. Спроби екранізації українських класиків довели, що фільми, зроблені по їх творах, виглядають цілком історичними фільмами, в яких використовується з класичного твору лише історично-побутовий матеріал, «упакований» іноді в абсолютно інші фабульные форми.

Ще один важливий момент відзначив рецензент журналу «Нове мистецтво», зокрема, він зазначав, що наслідком невдач в українському кінематографі є те, що ці два мистецтва — література і кіно — оперують різними засобами вираження, і «потрібно бути дуже талановитим кінохудожником, щоб опанувати ідею літературного твору і відобразити її засобами мистецтва кіно»[399]. На думку українського письменника Д. Фальківського, повного в усій своїй багатогранності літературного твору на екрані глядачі не побачать, оскільки цьому заважають «специфічні закони і кінодраматургії, і кінооформлення драматургічного матеріалу»[400].

Майже усі, що брали участь в дискусії «Класики на екрані», дійшли висновку, що «для популяризації того або іншого класичного твору кіноекран є кращим знаряддям» і екранізації це «пізнання масами художньої літератури через екран». Також учасники дискусії визнали цілком законним і виправданим явище ґрунтовної переробки літературного твору.

Проте натомість висловлювалася і думка про те, що подібні переробки це «вульгаризація і халтуризація», подвійний злочин, тому що одночасно компрометується і український кінематограф, і українська література. І якщо вітчизняний глядач має можливість прочитати першоджерело, то зарубіжний глядач

398. Бажан М. Кінофіковані класики / Микола Бажан // Кіно. — 1928. — № 1(37). — Січень. — С. 4–5; Чапля В. Українські класики на екрані / Василь Чапля // Кіно. — 1928. — № 3(39). — Березень. — С. 10; Руссес Т. Класики на екрані і для екрану // Кіно. — 1928. — № 4(40). — Квітень. — С. 2.
399. Мих. К. «Борислав сміється» // Нове мистецтво. — 1927. — № 27(68). — 13 грудня. — С. 7.
400. Фальківський Д. Проти компромітції / Дмитро Фальківський // Кіно. — 1928. — № 5(41). — Травень. — С. 5.

такої можливості не має. Таким чином, безвідповідальність режисера в роботі з літературним твором стане наслідком того, як до творів української класики ставитимуться за кордоном. У дискусії також йшлося про те, що репродукція на екрані класичної української літератури стикається з питанням про природу і пластичність кіно як мистецтва.

Фільм «Василина», який, за інформацією режисера-постановника Лопатинського, ставився для села[401], розповідав про безправний стан української дівчини-селянки, що завагітніла від поміщика. Через ідеологічні міркування у фільмі розв'язка була іншою, ніж в творі «Бурлачка» Нечуя-Левицького, оскільки письменник негативно ставився до пролетаризації села. Таким чином, ця мотивація твору «Бурлачка» була відсутня в картині «Василина». У фільмі повністю змінено фінал літературного твору «Бурлачка». У повісті Василина, пройшовши вогонь і воду, муки і страждання, нарешті, знаходить свій ідеал в сімейному щасті, у спокої, в добробуті. У фільмі Василина після пережитих мук, розгубленості і розчарування, «оздоровлюється» і «прокидається для нового життя», для роботи за верстатом на фабриці.

«Отже, фабули «Бурлачка» режисер не узяв. Більше того! У своєму творчому аналізі він пішов ще далі. Він вирішив, навіщо нам світогляд Нечуя-Левицького, це класово нам чуже, міщансько обмежений світогляд? Що ж нам від Левицького треба? Звичайно, зовсім не його світогляд. Нам потрібне зображення його, Левицького, часу. Без його класових ремарок. Це перше. Друге — нам потрібний стиль Левицького, його художнє світовідчуття (а не світобачення). Ось усе,



Кадр з фільму «Василина», 1927 р.

401. Тов. Лопатинський. Кінорежисери про свої постановки // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 37. — С. 7.



Кадри з фільму «Василина», 1927 р.



що узяв режисер Ф. Лопатинський від Левицького. І більше не потрібно. Бо тільки це є культурною цінністю минулого»[402].

«“Бурлачка” абсолютно чужа нам як ідеєю, так і світоглядом автора. Не пам’ятник, але не активний, художній твір. Отже, перед режисером стояло завдання: виправити ці усі «недоліки» повісті. Головна ідея «Бурлачки» — збереження села

402. Бузько Д. «Василина» // Кіно. — 1927. — № 21/22(33/34). — Листопад. — С. 4.

Кадри з фільму «Василина», 1927 р.









в його цілості, усипляння класової боротьби, ідея покори і міщанського щастя, усе це замінено у фільмі цілком певною ідеєю роздробленості класів, що в перспективі повинно породити жорстоку класову боротьбу. <…> Оформляється фільм реалістично, тому що ця форма виразно передає спокійний і однотонний колорит «Бурлачки». У такій інтерпретації «Бурлачка» Нечуя-Левицького цілком бажана на наших селянських і клубних екранах. Отже, класичні твори нашої літератури не можуть ставитися без того, щоб не зазнати ґрунтовних одночасно і жорстоких переробок. Це неминуче і цілком законне явище»[403].

403. Байдова З. Бурлачка і Василина // Кіно. — 1928. — № 4(40). — Квітень. — С. 2.

«Повість Нечуя-Левицького має зовсім інший кінець. Вона закінчується солоденькою ідилією: тиха пасіка, примирення старого Миколи з життям, лагідність і спокій замість бунтарства, сміливості, боротьби. Сценарист і режисер зрозуміли, що таке переродження Миколи на старого пасічника звело б нанівець і без того не дуже виразно виявлену соціально-бунтарську суть фільму. Елементарні вимоги сучасної ідеологічної цінності фільму іноді зовсім розходяться із «примиренськими» рішеннями класичного твору. Нашу кінематографію в класичних творах цікавить, в основному, тематика, нам потрібна гострота сюжету й історична цінність важливих побутових дрібниць. Тому такі зміни і переробки здаються нам цілком законними, доцільними, а іноді і дуже потрібними. Досить прочитати літературний твір і порівняти його з картиною, щоб повністю виправдати з цього боку і режисера, і сценариста»[404].

Картина «Василина» була однією із небагатьох українських картин, що отримали блискучий відгук в претензійному російському журналі «Життя мистецтва», автор якого залишився інкогніто. Наведемо цей відгук повністю:

«Хоча сюжет цієї картини запозичений з літературного твору (повість Нечуя-Левицького «Бурлачка»), все ж вона є цілісною кінематографічною річчю з чіткими мотивуваннями. Сам по собі сюжет стрічки досить шаблонний: поміщик спокушає сільську дівчину і кидає її. Проте режисер Лопатинський так ретельно подав побут українського дореволюційного села, так виразно і економно побудував усі сцени, починаючи від гумористичних віньєток і кінчаючи ліричними шматками, що шаблонність сюжету майже не відчувається. У картині є вплив західноєвропейських зразків (пор. танець у «Василині» з танцем Мозжухіна в «Кіні»), в ній ще не видно оригінального майстра, але усе має присмак культурності і володіння засобами кінематографу. Чудово використаний прийом показу явищ з точки зору героя, прийом віддзеркаленої дії (в'їзд музикантів до села). Постановник тонко і уміло керує акторами. Хороший також монтаж «Василини» — чіткий, багатий комбінаціями і ритмічно пропрацьований. В особі Лопатинського ВУФКУ має, поза сумнівом, здібного художника, гідного представника молодої школи українського кіно, яка вже заявила про себе роботами Довженка і Стабового»[405].

У іншій екранізації І. Нечуя-Левицького однойменної повісті «Микола Джеря» головний герой — селянин не в силах примиритися з жорстокістю і самодурством пана, через що його відправляють на військову службу. Микола Джеря здійснює втечу і влаштовується в місті робітникам на цукровому заводі. Картину у співавторстві поставили дебютанти — відомий український театральний режисер Марк Терещенко і оператор Йосип Рона, що дебютував у режисурі. Російський преса опублікувала лише синопсис картини, а єдину рецензію, яку вдалося знайти, — журнал «Кіно». І що цікаво, автором цієї рецензії є сценарист картини Микола Бажан, що виступив під псевдонімом М. Буш:

«Не занадто складну фігуру Миколи подав артист Бучма, що грав роль Джері недостатньо опукло і допрацьовано. Оператор Рона показав себе в цій картині

404. Чернов Л. Кріпацтво на українському екрані / Леонід Чернов // Культробітник. — 1928. — № 4(51). — Лютий. — С. 7.
405. Василина: [Ред. ст.] // Жизнь искусства. — 1928. — № 244(1204). — 10 июня. — С. 9.











Кадри з фільму «Микола Джеря»,
1926 р.







Кадри з фільму «Микола Джеря»,
1926 р.





Кадри з фільму «Микола Джеря», 1926 р.

як справжній майстер, художник і володар такого слухняного в його руках знімального апарату. Він уміє робити не фотографії, а гравюри»[406].

Ще дві картини-екранізації «Борислав сміється» по однойменній повісті І. Я. Франка (реж. І. Рона; про важке життя рабочих-нафтовидобувальників у містечку Борислав) і «В гонитві за щастям» — екранізація розповіді М. М. Коцюбинського «Дорогою ціною» (реж. М. Терещенко; про безправне положення кріпаків, що тікали за кордон від поміщицького гніту) також не набули широкого резонансу. На думку рецензента, «окремими місцями «Борислав» зачіпає глядача. Сцени страйку і руйнування зроблені дуже вдало»[407]. Картина «Борислав сміється» друга робота М. Терещенка і, на думку Уейтінга, порівняно

406. Буш М. Микола Джеря // Кіно. — 1927. — № 3(15). — Лютий. — С. 9.
407. Мих. К. Вказ. пр.











Кадри з фільму «Навздогін за долею», 1927 р.





М. Поліщук у фільмі «Навздогін за долею»



з першою картиною «Микола Джеря» зробила «крок вперед»[408]. Оглядач журналу «Культробітник» також позитивно відізвався про картину:

«Театральні засоби показати масам твори Коцюбинского занадто обмежені, і тут на допомогу приходить кіно. Почин в цьому робить Поллонік своїм сценарієм «В гонитві за щастям», і можна сказати, почин не поганий. Автор дає нам барвисті картини повісті Коцюбинського. Багатий художній матеріал подано майже повністю. Можна помітити іноді й упущення авторів. Але, загалом, цей сценарій треба щиро вітати як почин перетворення маленьких повістей і оповідань Коцюбинського в кінофільми, демонстрації їх масам у найдоступнішій формі — в кіно»[409].

Відзначимо, що в 1927–1928 роках українська кінематографія, на думку сучасників, зробила знову крен до старих «малоруських» штампів. Фільми «Сорочинський ярмарок», «В гонитві за щастям», «Черевики», «Каприз Катерини

408. Уэйтинг. «В погоне за счастьем» // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 8. — С. 11.
409. Деріл. Твори М. Коцюбинського в театрі та на екрані // Культробітник. — 1928. — № 5(52). — Березень — С. 12.



Кадри з фільму «Борислав сміється», 1927 р.





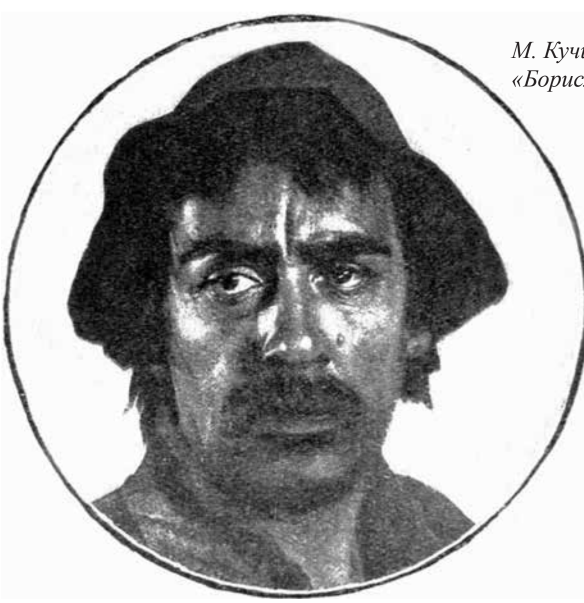
ІІ» були, як тоді говорили, «зразками малоросійщини». Критики це пояснювали тим, що режисери, не знайомі з українською культурою, не могли виконати покладені на них завдання[410]. Тому згадані фільми мали присмак старого, дореволюційного просвітництва. Проте вони внесли певний вклад у кінокультуру України і користувалися успіхом в Канаді, Америці й Галичині.

Про подібний стан справ в українському кінематографі наголошував член правління і художній директор ВУФКУ Є. Й. Черняк. У розгорнутій статті аналітичного журналу «Критика» чиновник із сумом відзначав:

410. Наприклад, І. Перестиани, в картині «Лавина», дія якої розгорталося на Кавказі, вводить український елемент — вишиванку, яку носить український академік. Так Перестиани представляв українську науку. А в фільмі «Гребля прорвана» М. Капчинский українських дівчат на Волині «взув» в ликові постоли і до колін обмотав онучами їм ноги!



Кадри з фільму «Борислав сміється», 1927 р.



М. Кучинський у фільмі «Борислав сміється»

«Приміром, пише директор [Одеської кінофабрики П. Нечес[411]] бездарний сценарій із талановитої повісті «Борислав сміється», і усі режисери цей сценарій відмовляються ставити, тоді він на таку відповідальну українську тему висуває за режисера (кого б ви думали?) оператора Рону — німця, який мало знає російську і українську мови. Наслідки: витрачено на картину 91 248 крб., а повернула вона тільки 4 851 крб., отже 86 397 крб., пішли за димом. Не даремно на фабриці працівники придумали прислів'я: «Борислав сміється, а ВУФКУ плаче».

Серед наших кінорежисерів ви можете знайти, кого завгодно за фахом — до колишнього наїзника скакунів включно. Тому не дивуйтеся і такому факту: коли один режисер повинен був ставити картину «На крилах книги» (художній культурфільм), то під час підготовчої роботи виявилось, що він не знає, яка різниця між фараоном і пірамідою. Але це ще не таке вже велике нещастя, коли

411. Після завершення роботи над фільмом «Борислав сміється» П. Нечес на Фото-кіно конференції в Одесі заявив, що, на його думку, необхідно «українізувати фільми не тільки в сенсі написів, а й з боку змісту, даючи сценарії з українського побуту». Див.: Фото-кино конференция в Одессе: [Ред. ст.] // Рабис. — 1927. — № 47(89). — 6 декабря. — С. 12.

малокваліфіковані режисери не знають історії Єгипту. Погано те, що велика частина режисерів, як вже згадувалося вище, анінайменшого поняття не мають про історію революції і про історію України. Ось чому більшість картин виходять на «малоруський» зразок. Чимала частина наших режисерських кадрів не володіє мовою, не знає культури, а іноді і вороже до них відноситься. Для багатьох із цих режисерів українська радянська кінематографія просто трамплін для стрибка у «вищий розряд» — в кінематографію російську; один з таких гастролерів витратив на дві постановки 455 327 крб., з яких повернулися до ВУФКУ тільки 35 093 крб. Це факт вражаючий.

Отже нашій кінематографії, що витрачає великі кошти, не виховує молодняка, — потрібні зміни. У нас досі немає відповідного державного контролю роботи кінематографії. ВУФКУ було звичайним трестом, на зразок фарфорового тресту, який досі поставляє нашим робітникам і селянам тарілки, розписані німецькими пейзажами і сімейними німецькими ідиліями XIX століття. Так, ВУФКУ часто поставляє нашій громадськості просвітництвільщину і малоросійщину»[412].

Аналіз творчого кредо режисерів, що працювали в українському кіно, провів критик і драматург, редактор Одеської кінофабрики Костянтин Фельдман у 1928 році. Думка його достатня суперечлива, проте наведемо фрагментарно його висловлювання:

«Тільки у минулому виробничому році на кінофабриках ВУФКУ з'явилися режисери, які зійшли з уторованої доріжки українських фальсифікатів. Це Довженко, Лопатинський, Стабовий і Гричер. Художники далеко неоднакової сили, вони цікаві в тому сенсі, що на кожному з них позначається вплив різних перехрещуваних національних культур України.

Довженко і Лопатинський — це художники, що виросли на українській національній культурі. У картинах цих художників уперше зазвучав український національний матеріал. І в той же час, наскільки різні мотивація і фактура цього матеріалу у обох художників!

Лопатинський — увесь у владі формальної красивості образів України. Галичанин за походженням, він перебуває під безперечним впливом польської культури. Не випадково, що поміщика у своїй картині «Бурлачка» Лопатинський зробив поляком. Побут польського поміщика також захоплює Лопатинского, як і побут українського села. Йому подобається це «польське дослідження», на якому Лопатинський робить особливий наголос. Українські черевики і польський камзол по Лопатинському — це продукти однієї і тієї ж національної культури, як українці і поляки в «Бурлаці» виглядають людьми одного і того ж народу. Лопатинський хоче знайти фарби і форми для вираження загального фону і взаємовпливу польської і української культури.

Навпаки, Довженко — глибоко національний художник, він увесь від сучасної радянської України, яка напружено намацує ще шляхи своєї національної культури. Можливо, тому Довженко, прекрасно відчуваючи український матеріал, так безжально прагне руйнувати відцвілі вже образи старого українського національного епосу. Але Довженко не знає почуття міри; він не розбирається

412. Черняк Є. Вказ. пр. — С. 78–97.

в стилі і в засобах. Поряд з дивовижною по своїй тонкій обробці пастеллю (кадр «пливуть вінки» в картині «Звенигора») у Довженка можна зустріти грубий лубок (напр. чернець в тій же картині). Іронію і пафос, фантастику і реальність, символіку і голий натуралізм — усе це з чисто варварською нестримністю Довженка кидає у величезний котел, де на добрих українських дріжджах сходить культура сучасної радянської України. <…>

Лопатинський і Гричер, принаймні у своїй творчості, на сьогодні є типовими представниками нездорових національних ухилів в українському кіно. Потрібно сподіватися, що ці художники самі зживуть свої по суті реакційні настрої. В усякому разі, поза сумнівом, що найздоровіший шлях у сучасному українському кіно — це той, по якому йдуть Довженко і Стабовий: через національну культуру — до великих завдань визвольного руху пролетаріату. <…>

У протилежність Чардиніну, режисер Стабовий відверто працює на образах російської національної культури. Старий швейцар з картини «Два дні» — це дворова російська «людина», чехівський Фірс в новій радянській обстановці. Гімназист з тієї ж картини — це знайомий нам людський образ «бридкого хлопчиська», що діє в обстановці класової війни. Так точно і інші образи Стабового відштовхуються від національного російського типу.

Стабовий працює на паузі, на розтягнутому монтажі, на побутових подробицях, на ретельній підготовці психологічного ефекту. Йому не чужі й натуралістичні захоплення в стилі Московського художнього театру (напр. показ шибениці). Закваска російської художньої культури у Стабовому настільки велика, що в тих творах, де він намагається скинути з себе владу її образів, Стабовий уподібнюється мореплавцеві, який втратив свій компас. У цьому сенсі надзвичайно характерна невдача картини Стабового «Людина з лісу», де Стабовий намагався втілити чужі нам образи американської пригодницької фільми»[413].

У 1926–1927 роках — найплідніших в плані створення екранізацій творів українських класиків, чимало проектів так і залишилося нереалізованими, хоча були затверджені Вищою репертуарною радою Наркомосвіти і прийняті до постановки редакційним сектором ВУФКУ. Сценарій «Захар Беркут» Миколи Вороного по однойменному роману І. Я. Франка планувалося до постановки Йосипом Роной до 10-річчя смерті письменника[414]. Інші джерела повідомляли, що над сценарієм і майбутньою постановкою «Захар Беркут» працював Фауст Лопатинський[415]. Не були поставлені і два сценарії по творах Т. Г. Шевченка — «Музикант» (сцен. С. Чарський)[416] і «Доля кріпосної жінки» (сцен. М. Старицька)[417].

413. Фельдман К. Вказ. пр.
414. Українські класики на екрані // Кіно. — 1926. — № 8. — С. 23; Фільм «Захар Беркут»: [Ред. ст.] // Зоря. — 1926. — Ч. 17. — Травень. — С. 30; Ухвала Держплану: [Ред. ст.] // Кіно. — 1926. — № 10. — Серпень. — С. 19; Нові сценарії: [Ред. ст.] // Кіно. — 1926. — № 10. — С. 22; Хроника кино: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 27. — С. 9; «Захар Беркут» на екрані: [Ред. ст.] // Зоря. — 1927. — Ч. 12(36). — Грудень. — С. 33.
415. Хроника кино: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 16. — С. 15; ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 26(67). — 6 грудня. — С. 14.
416. Нові сценарії: [Ред. ст.] // Зоря. — 1927. — Ч. 7(31). — Липень. — С. 24; Какие сценарии приняты ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 11. — С. 5.
417. Нові сценарії: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 14/15(55/56). — 12 квітня. — С. 13; Наше кіновиробництво: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 17(58). — 3 травня. — С. 9.

Відзначимо також і не поставлені сценарії про історію України — «Гайдамаччина» Зінаїди Тулуб[418], «Лицарі першої комуни» Петрівського (про Запорізьку Січ)[419] і «Бондарівна» Лідії Дивніч[420].

Розглянемо ще три фільми: «Злива» (1929), «Звенигора» (1927) і «Земля» (1930), створені майстрами, що прийшли в кінематограф, маючи за плечима великий досвід роботи в образотворчому мистецтві — скульптора І. П. Кавалерідзе і художника О. П. Довженка. Професійний художній досвід цих майстрів мав безперечний вплив на образотворчий ряд їх фільмів. Характерно і те, що вихід найрезонансніших фільмів українського кіно співпав з початком масштабних репресій української інтелігенції.

Сценарист і режисер історичної драми «Злива» І. Кавалерідзе дав картині підзаголовок «Офорти до історії гайдамаччини», визначивши тим самим її композиційне і стильове рішення, багато в чому спірне, але по-новаторськи сміливе і оригінальне. Відомий скульптор Кавалерідзе, подібно до Ейзенштейна, Довженка, Пудовкіна, шукав і в кіно такі форми, які дозволили б утілити новий зміст радянського мистецтва. Схильний до монументальних образів, широких узагальнень, гострої емоційності, він постійно звертався у своїх кінотворах до історичної тематики, до подій, насичених великими соціальними конфліктами.

Фільм про селянське повстання в XVIII столітті в Україні під керівництвом Максима Залізняка й Івана Гонти. Історія «гайдамаччини» послужила для авторів фільму приводом для експериментаторських пошуків в області кіномови: зйомка на тлі чорного оксамиту, підкреслена статичність кадрів, застиглі скульптурні композиції, заміна драматичних колізій зборами «кіно-офортів», що ілюструють історичне минуле. Сюжетно фільм завершувався подіями Громадянської війни початку XX століття. На думку критика Х. Херсонського, Кавалерідзе прийшов у кінематограф запереченням необхідності кінозйомок на натурі та хоче усю кінонатуру цілком створювати в ательє, «Злива» його програмний експериментальний фільм[421].

Картина піддалася різнобічній критиці. Режисера звинуватили в тому, що він зробив «туманний експеримент», в якому «провалюються і політична ідея і кінематографічна дія». В період «гайдамаччини» селяни, підштовхувані національними ідеями, боролися проти польських дворян і одночасно за «віру православну» проти польської католицької церкви. У повстанні гайдамак не було «чіткої класової основи». Але у фільмі, на думку критиків, автор не викривав націоналізм і релігію, не підвів під основу класову боротьбу. Про почуття автора можна тільки здогадуватися, і то важко, оскільки вони «заховані в помилкову поетичну і живописну форму», від чого фільм вийшов нудний і викликає суцільне нерозуміння. Автор, що побажав залишитися інкогніто, на сторінках «Радянського екрану» відзначав:

418. Нові сценарії: [Ред. ст.] // Культура і побут. — 1927. — № 3. — 22 січня. — С. 8; Хроника кино: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1927. — № 11. — С. 7.
419. Сценарії, прийняті ВУФКУ до постановки: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 9/10(50/51). — 8 березня. — С. 18.
420. Нові сценарії ВУФКУ: [Ред. ст.] // Культура і побут. — 1927. — № 27. — 23 липня. — С. 8; Про нові картини ВУФКУ[Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 7(77). — 21 лютого. — С. 15.
421. Х[рисанф]. Х[ерсонский]. «Ливень» // Советский экран. — 1929. — № 7. — С. 13.



Кадри з фільму «Злива», 1927 р.

«Кавалерідзе назвав фільму «Офорти до історії гайдамаччини». Офорт в живопису — це один із технічних способів гравірування. Скупу лаконічну техніку різця гравера скульптор і художник Кавалерідзе спробував перенести в кіно. Він думав виходити у своїй роботі з того, що в кіно теж є композиція чорних і світлих ліній і плям. Але він не врахував цілого ряду інших основних властивостей кіно. Його умовні людські фігури і групи, і портрети іноді чудові, поки вони не рухаються. Ці застиглі на екрані малюнки і скульптурні статуї, зроблені з живих людей і зняті на чорному фоні в ательє, говорять про неабиякий талант і художню культуру автора. Створені і накреслені фантастичними «різцями» світлових променів і тіней, вони дуже добре зняті оператором Калюжним. Але як тільки вони починають рухатися, кіно викриває їх реальний матеріал, що вступає в протиріччя з умовним малюнком. «Офорти», на яких усе мимо волі художника оживають реальні особи, міміка, грим, мимовільні побутові рухи людей і складки сукні, — це грубе порушення стилю, що руйнує цілісність враження! На екрані це нагадує декоративну і фальшиву «оперу» або «балет». Далі зміна кадрів позбавлена ритму і виразного зв'язку. Кавалерідзе монтує художні образи, незважаючи на прості умови і вимоги монтажу, в якому власне і лежать засоби зв'язної кінорозповіді. Кавалерідзе не зрозумів кіномонтажу, і його розповідь «не доходить». Ще гірше, що він, мабуть, зовсім не ставив собі завдання певної логічної і емоційної дії на глядача. Його фільма зроблена немовби тільки для себе самого і небагатьох близьких друзів. «Кабінетна», камерна, занадто інтимна і індивідуалістична установка фільми робить її безпорадною і просто, як то кажуть, «незрозумілою» для очей масового глядача»[422].

Ф. Лучанський встав на захист фільму. На спростування критичних статей він опублікував позитивні рецензії у «Пролетарській правді» (№ 143) і журналі «Кіно». Зокрема, він зазначав:

«Кіно маючи свої закони, являє все таки комплекс усіх мистецтв, і картина показала, що маса і пластикою, і скульптурною статикою може створити незабутнє враження. Кавалерідзе показав, що небагатьма жестами і мімікою можна досягти багато, він показав, що натуру можна вдало замінити на павільйон, а освітленню приділити виключне місце. Поуз це все дозвільні критики пройшли не помітивши. Отже, коли навіть розцінювати «Зливу» як експеримент, як то кажуть критики, то треба визнати, що він блискучий, що він довів, що «є ще порох у порохівницях». І тут встає питання: чи потрібні нам експерименти? Так, потрібні!»[423].

При цьому Лучанський відзначає, що єдине негативне в картині — це вибір теми. І, виправдовуючи Кавалерідзе, далі пише:

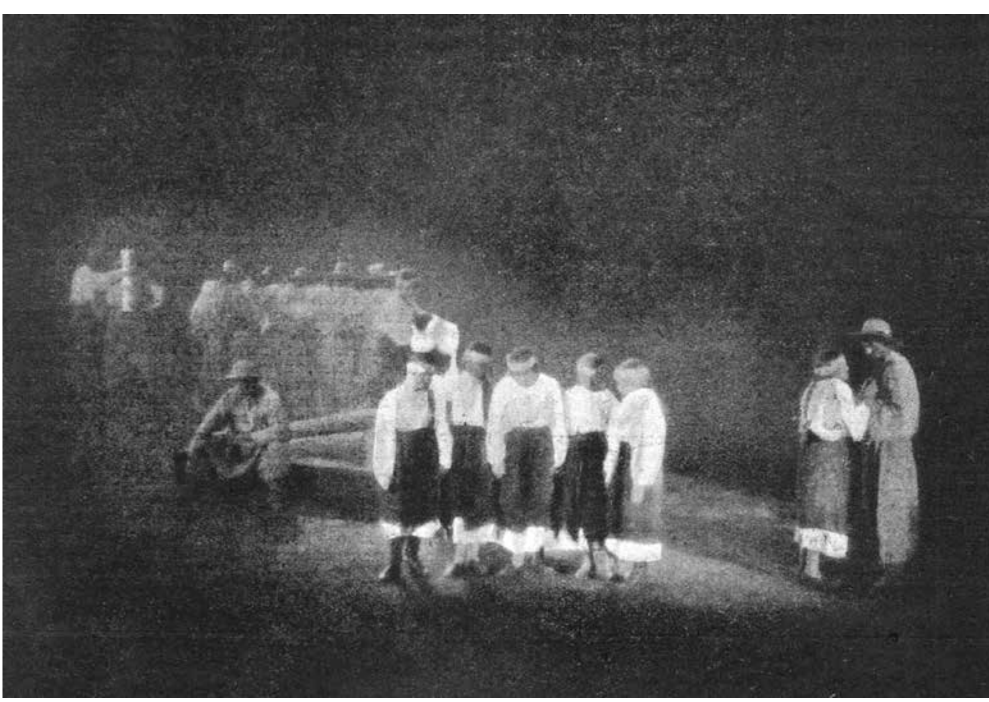
«Якщо навіть припустити, що в картині є деяке відхилення від історичної правди, якщо вважати, що події не зовсім правдиво висвітлені, то не можна забувати про те, що фільм не документ, не протокол, не архівний матеріал»[424].

422. Злыва: [Ред. ст.] // Советский экран. — 1929. — № 27. — С. 6.
423. Лучанський Ф. Проти «зливи» вигуків — за «зливу» культурної революції // Кіно. — 1929. — № 11(58). — Червень. — С. 5.
424. Там само.









Кадри з фільму «Злива», 1927 р.

Саме сюжет картини, на думку оглядача «Літературно-наукового вісника», що виходив в Тернополі і Львові, є ахілесовою п'ятою «Зливи». На деякі невдалі експерименти Кавалерідзе можна не звертати увагу, як і на зайву театральність картини. Але «перемонтаж» української історії є абсурдом і неуцтвом радянської України:

«На жаль, саме про «Зливу» можна сказати, що своїм сюжетом вона залишиться в історії української культури документом нашої малокультурності і провінційності»[425].

Якщо вірити редакторату журналу «Радянський екран», Кавалерідзе зізнався у своїх помилках і в приватній бесіді «висловив пряму ненависть художника до цієї своєї першої учнівської роботи»[426].

Експериментальна картина О. Довженка «Звенигора» викликала ще більший резонанс. Знята за сценарієм Майка Йогансена, Юрія Тютюнника вона охоплювала майже два століття історії України до 1920-х років. Картина була експериментальною не лише за формою, але і за принципом роботи. Це був виклик консерватизму, що панував на кінофабриках. Коли Довженко зупинив свій вибір на сценарії «Звенигори» на художній раді кінофабрики відбулося обговорення. Усі заявили, що нічого з цього не вийде, що «потрібно відкинути бажання ставити таку нісенітницю». Режисер Перестіані сказав, що не слід було навіть подавати таку річ, тому що це тільки марна трата часу[427]. Але Довженко однозначно заявив, що ставитиме цю картину.



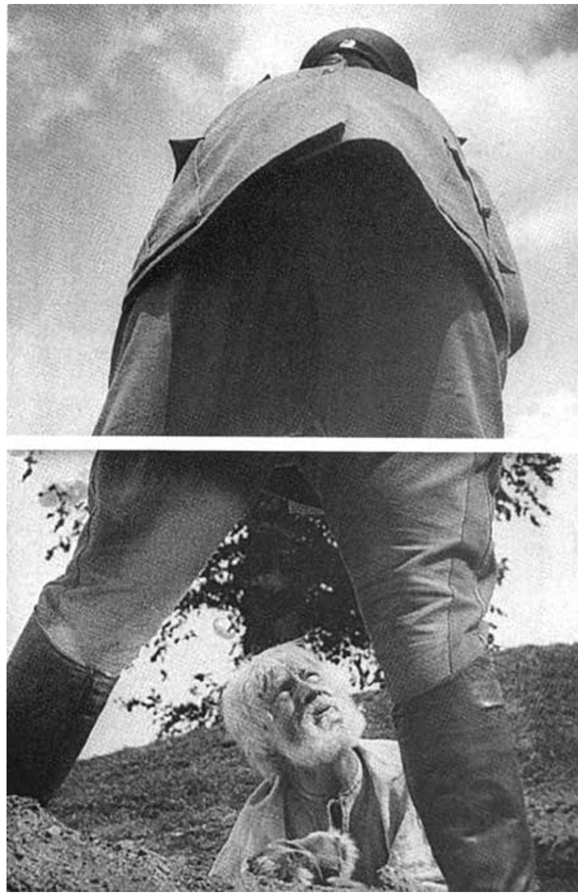
Під час роботи відбувалися щоденні спори режисера з оператором



425. Смотрич Ю. Вказ. пр. — С. 683.
426. Злыва: [Ред. ст.] // Советский экран. — 1929. — № 27. — С. 6.
427. Нечес. Как ставили «Звенигору» // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 22. — С. 13.



Кадри з фільму «Звенигора», 1927 р.



і художником. Ні оператор, ні художник часто не погоджувалися із режисерськими трактуваннями. Коли Довженко зажадав, щоб оператор майже цілу частину знімав поза різкістю, Борис Завелєв заявив:

«Двадцять років я знімаю, а ще такого недоумства не бачив! Зняти без фокусу і зганьбити себе на увесь Союз не хочу»[428].

Перший закритий перегляд «Звенигори» для преси відбувся 8 листопада 1927 року в харківському кінотеатрі ім. К. Лібкнехта. Наведемо повний текст першої рецензії на фільм «Звенигора» кореспондента газети «Харківський пролетар», який був присутнім на цьому перегляді:

«Всяка спроба підійти до мистецтва кіно по-новому, наскільки б вона не була невдала, заслуговує на увагу і схвалення. З цієї точки зору, в цілому невдалий досвід режисера Довженка має бути розцінений позитивно. Режисер будував свою «Звенигору» з твердим наміром відійти одночасно від театральних і кінематографічних штампів. У свою роботу він вніс ряд гострих технічних прийомів і в основу її поклав принцип безсюжетності, а вірніше — надсюжетності. Окремі оригінальні і влучні кадри вельми прикрашають картину. Але загалом, повторюємо, досвід — невдалий. І ось чому. По-перше, картина роздроблена по кадрах, не даючи єдиного враження; її ідея (боротьба старого устрою життя з рухом вперед) не знайшла собі цілісної форми. Звідси хаотичність фільми. По-друге, плутана, часом занадто примітивна, часом абсолютно «недосяжна» символічність картини

428. Там само.

не завжди в ній виправдана і змішана з натуралістичною. Звідси — ще раз хаотичність, каша оригінальних кадрів і тільки. Отже, досвід невдалий — хай живе досвід!»[429].

Наступний громадський перегляд картини відбувся в Києві в переглядовому залі ВУФКУ. На перегляді були присутні київські письменники, журналісти і представники громадських організацій. Після перегляду відбулося обговорення, в якому взяли участь Я. Савченко, Токар, Б. Антоненко-Давидович, В. Ярошенко, Якубовський та ін. Оратори висловили думку, що картина є новою епохою в практиці радянської кінематографії і як із соціального, так і з художнього боку є великим досягненням. Українська критика після перегляду цієї картини повинна відверто оголосити її досягненням українського кіно[430].

У перших числах січня 1928 року відбувся ще один перегляд і відкрите засідання Вищого кінорепертуарного комітету з представниками літературних, громадських організацій і преси. Усі присутні визнали, що «Звенигора» — національний шедевр, а Довженко — видатний майстер. Наведемо деякі висловлювання: Л. Скрипник — «Не потрібно говорити за Ейзенштейна; досить зараз говорити про роботу Довженка, це перша українська національна картина. Справедливо назвали її автори кінопоема. Це справжня історія України, глибоко відбита в кадрах»; Л. Гуревич — «На фільмі Довженка молоді режисери повинні вчитися, як робити картини, вона шедевр»; Г. Епік — «Пропоную надалі не називати ніякої картини ВУФКУ «бойовиком», залишивши цю назву тільки «Звенигорі». З такою картиною не соромно вийти і за кордон — до міжнародного пролетаріату»; В. Поліщук — «Фільм «Звенигора» — перший український Рейнський фільм. Потрібно подякувати Довженку і революції, що дала такого режисера». У результаті збори ухвалили:

«Вважати фільм режисера О. Довженка «Звенигора» найкращим як з технічного, так і з ідеологічного боку твором виробництва ВУФКУ. Рекомендувати фільм до демонстрації на усіх екранах»[431].

На інших громадських переглядах для представників партійних і культурно-освітніх організацій картина мала двоїстий прийом. Одностайно сходилися на тому, що з формального боку, відносно режисерської винахідливості та технічної майстерності, картина — явище виняткове. Але в ній багато туманної і загадкової символіки, що не завжди піддається розшифровц. І ідея картини зрозуміла, то окремі моменти і після повторного перегляду залишаються незрозумілими[432].

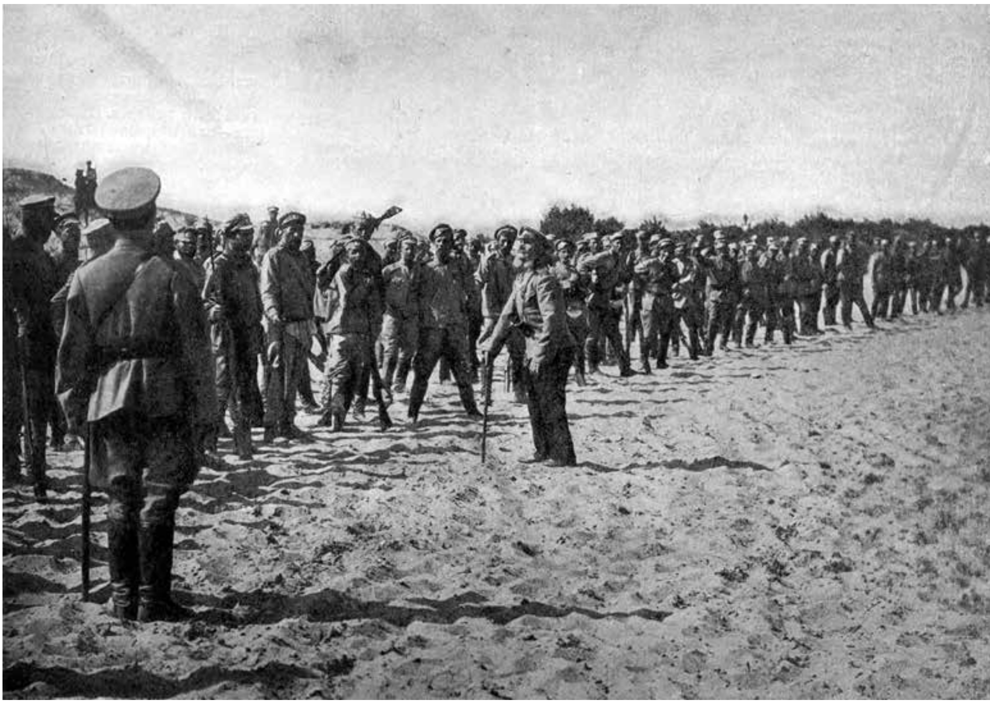
Коли фільм вийшов на екрани, практично усі українські рецензенти відзначили, що з картини «Звенигора» починається перший день української кінематогра-

429. М. Р. «Звенигора» // Харьковский пролетарий. — 1927. — № 257(1070). — 10 ноября. — С. 6; Маловідомі рецензії в українській і російській пресі на фільм «Звенигора». Див.: Олександр Довженко: маловідомі сторінки / Упор. В.Н. Миславський. — Х.: вид-во «Дім реклами», 2015. — С. 46–116.

430. ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 29(70). — 27 грудня. — С. 15.

431. Открытое заседание Высшего Кинорепертуарного Комитета с представителями литерат. и общественным. организаций и прессы в деле фильма «Звенигора» реж. А. Довженко: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 1(71). — 3 січня. — С. 12–13.

432. Альцест. «Звенигора» // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 32(133). — 22 февраля. — С. 12; Недзвідський А. Еще о «Звенигоре» // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 32(133). — 22 февраля. — С. 12; Порхун Д. «Звенигора» й селянство // Кіно. — 1928. — № 9(45). — Вересень. — С. 2.









Кадри з фільму «Звенигора»,
1927 р.

фії, і цією картиною ВУФКУ вселило віру громадськості в творчі сили українського кіно[433]. Важко назвати фільм, який би викликав стільки ж суперечок і гострих дискусій, скільки їх викликала «Звенигора». Разом із фахівцями в обговорення включилися і глядачі, що відзначали основний недолік картини:

«Потрібно бути чудотворцем, щоб на якихось двох тисячах метрів відобразити боротьбу української нації упродовж декількох епох і щоб з цього що-небудь путнє вийшло… Безумовно, фільм містить певну частину прекрасних кадрів, але вони такі непослідовні і дивно показані… Якщо фільм не зумів завоювати симпатій у глядача, значить він поганий»[434].

Широкий резонанс отримала «Звенигора» за кордоном. Преса повідомляла про теплий прийом картини у Франції, Чехословаччині та інших країнах. Позитивний відгук про фільм написав в одній із нью-йоркських газет Д. Кларк. На громадському перегляді в Москві фільм також мав великий успіх, і ВУФКУ отримало від зарубіжних кіноорганізацій пропозиції продати їм «Звенигору»[435].

Одну з перших у РРФСР рецензій опублікував журнал «Новий Леф». У коментарі до рецензії відзначалося, що «Кіногазета» відмовилася публікувати цю рецензію, оскільки, на думку редактората газети, картина «Звенигора» спірна, і співробітники ще не знають, що про неї скажуть. Редакція ж журналу «Новий Леф», «цінуючи, в першу чергу, саме новизну, спірність і дискусійність картини, вважає необхідним говорити про «Звенигору», не чекаючи офіційно обов’язкової оцінки». Автор рецензії, зокрема, відзначав:

«Нова українська картина «Звенигора» — річ раптова, несподівана, непередбачувана. Як кінематографічне ціле картина не побудована, місцями затягнута, місцями неначе не закінчена. У картині якраз і вражає та легкість, з якою зрушені і прилаштовані один до одного величезні історичні брили. Від легенди про клади, зариті в українській землі в епоху гайдамак, до сучасної української білогвардійської еміграції в Празі — такий цей марш через століття. Неначе не підозрюючи про складність цього переходу, по-дитячому наївно, використовуючи максимальну виразність зорового образу, режисер сполучає і ставить поруч шматки різних історичних епох і способів сприйняття. Логічна послідовність порушена, хронологічний зв’язок намічений легким і ледве відчутним пунктиром, а тим часом в деяких місцях картина майже дивом досягає граничної емоційної переконливості»[436].

433. Скрипник Л. «Звенигора» О. Довженко / Леонід Скрипник // Нова генерація. — 1927. — № 3. — Грудень. — С. 56–58; Смолич Ю. Перший день української кінематографії // Нове мистецтво. — 1928. — № 7(77). — 21 лютого. — С. 2–4; Чернов Л. Звенигора / Леонід Чернов // Культробітник. — 1928. — № 5(52). — Березень. — С. 5–9.
434. Олійників Ф. «Звенигора» в провінції /// Кіно. — 1928. — № 5(41). — Травень. — С. 13.
435. Про «Звенигору»: [Ред. ст.] // Кіно. — 1928. — № 1(37). — Січень. — С. 16; Довкола «Звенигори»: [Ред. ст.] // Зоря. — 1928. — № 2(38). — Лютий. — С. 27; За кордоном про «Звенигору» // Радянське мистецтво. — 1928. — № 4. — 6 лютого. — С. 11; Деслав Є. Звенигора — сенсація паризького екрана // Нове мистецтво. — 1928. — № 10/11(80/81). — 27 березня. — С. 5; Его же. Успіх «Звенигори» в Парижі // Нове мистецтво. — 1928. — № 14/15(84/85). — 24 квітня. — С. 12; Величезний успіх «Звенигори» в Парижі: [Ред. ст.] // Червоний шлях. — 1928. — № 5/6(62/63). — Травень-червень. — С. 241; Хроніка ВУФКУ: [Ред. ст.] // Культробітник. — 1929. — № 10(82). — Травень. — С. 15.
436. Перцов В. «Звенигора» // Новый Леф. — 1928. — № 1. — С. 47.





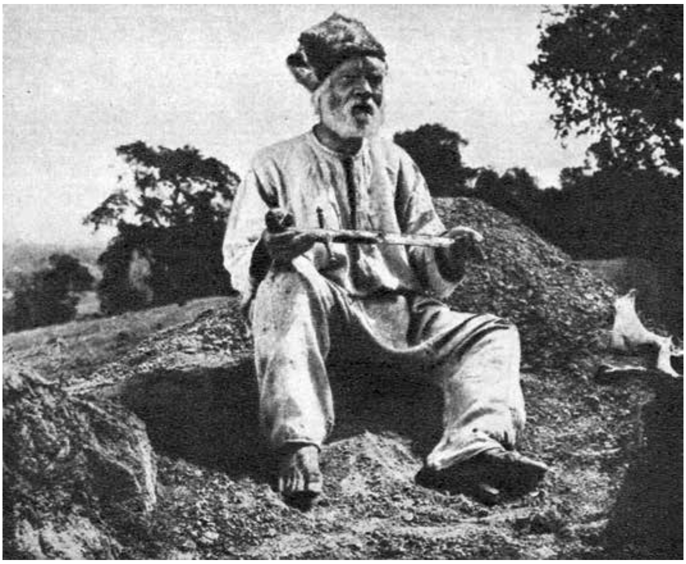








Кадри з фільму «Звенигора», 1927 р.



М. Надемський в ролі Діда у фільмі «Звенигора», 1927 р.



Незабаром з рецензією на сторінках претензійного російського журналу «Життя мистецтва» виступив критик і сценарист Б. Коломаров. Автор в цілому позитивно відзивався про фільм Довженка, проте не обійшовся без вказівок на вторинність:

«“Звенигора” — це український «Кінець С. — Петербургу», тільки менш грандіозний і монолітний. Загибель старої України і народження нової — ось тема фільму. У строкатому хороводі кадрів перед глядачем проходять епізоди українського епосу і епосу революції. Оповідання старого «Діда» чергуються з картинами сьогоднішніх днів, казкове — з реальним, сучасне — з химерним. Режисер Олександр Довженко наслідував шлях Пудовкіна — шлях створення широких образів-символів, узагальнюючих найбільш характерне. Не усі образи однаково значні, разом з глибокими є і незавершені, маловиправдані тематично, але усі без виключення яскраво виразні. Матеріал стрічки строго концентрований. Кожен кадр говорить про велике явище, кожна людина символізує цілий клас. У стильовому відношенні «Звенигора» — плоть від плоті революційного мистецтва. У ній розвиваються прийоми Пудовкіна і Ейзенштейна, їх метод нещадного реалізму, їх монтажна майстерність. Люди і речі подаються з істинно новим революційним відношенням. <…> У картині

багато вигадки і молодого завзяття. Довженко не боїться найзухваліших монтажних фраз; він сміливо перемикає трагічне в гротеск»[437].

Але рецензії подібних авторів мало що значили в порівнянні з думкою маститих майстрів кінорежисури. На думку С. М. Ейзенштейна, Довженка остаточно прийшов до глибокого розуміння важливості драматургічної першооснови фільму в дні, коли почав створювати «Звенигору» — грандіозне за задумом кінематографічне полотно, яким він міцно «висвячувався в режисери», по образному висловлюванню Ейзенштейна, «людина, що створила нове в області кіно»[438].

Відмітимо, що Довженко куди тверезіше, ніж інші надмірно захоплені критики, проаналізував удачі і прорахунки своєї роботи. Він важко переживав, що масовий глядач все ж не сприйняв «Звенигору», і в наступних своїх картинах, розвиваючи досягнуте, одночасно прагнув до спрощенішої і доступнішої форми кіномови.

Після виходу картини О. Довженка «Арсенал» в Україні, на думку критиків, сформувалася школа української кінематографії, а Довженко виріс у справжнього майстра українського кіномистецтва і мав величезний вплив на українських режисерів. Як справедливо відзначав оглядач журналу «Зміна», перша картина Довженка «Звенигора» викликала суперечки, наступна картина «Арсенал» викликала ще сильнішу полеміку, і нарешті, оцінка «Землі» виросла в люту дискусію[439]. Кінопоема «Земля» стала, мабуть, самою обговорюваною, що викликала численні спори, українською картиною кінця 1920-х — початку 1930-х років[440]. Поставив картину О. Довженко за власним сценарієм. Син бідняка Василь організовує колгосп, дістає трактор і з його допомогою заорює куркульську землю. Син кулака Хома вбиває Василя, сподіваючись на розпад колгоспу, але, на свій подив, досягає якраз зворотного. Міцніє колгосп, об’єднуючи навколо себе бідняків і середняків, організовуючи новий світогляд в селі.

Довженко створив поему про соціальні перетворення в селі на початковому етапі колективізації, про затвердження нових стосунків між людьми і приреченості експлуататорських класів. З точки зору жанру «Землю» дуже важко визначити. Вона не підходила до досі бачених, або вже навіть канонізованих жанрів радянської кінематографії.

Постановка і вихід картини відбувалися під час розпалу масштабних репресій української інтелігенції. У травні-червні 1928 року відбулася Всесоюзна нарада при ЦК ВКП(б) з питань агітації, пропаганди і культурного будівництва. На нараді піддалися жорсткій критиці «тенденції зростання націоналізму і шовінізму» в окремих республіках:

«У національно-культурному будівництві, при загальному підйомі національної культури народів СРСР і зміцненні пролетарських позицій позначаєть-

437. Коломаров Б. «Звенигора» / Борис Коломаров // Жизнь искусства. — 1928. — № 42(1220). — 5 августа. — С. 10–11.
438. Эйзенштейн С.М. Избранные статьи / Сергей Михайлович Эйзенштейн. — М.: Искусство, 1956. — С. 121, 123.
439. «Земля»: [Ред. ст.] // Смена. — 1930. — № 11/12. — С. 33.
440. Малоизвестные рецензии в украинской и российской прессе на фильм «Земля» Див.: Олександр Довженко: маловідомі сторінки / Упор. В. Н. Миславський. — Х.: вид-во «Дім реклами», 2015. — С. 175–242.

ся деякий підйом тенденцій великодержавного шовінізму і зростання місцевого націоналізму і проявляються спроби направити розвиток національної культури по буржуазно-демократичному шляху (орієнтація на «культурний» Захід, заперечення керівної ролі пролетаріату в розвитку національної культури, ідеалізація національної «старини» і т. д.)»[441].

Також на нараді відзначалося, що провідними ідеями буржуазних націоналістів були ідеї «національної єдності», «безбуржуазності» цієї нації. Націоналістичні тенденції проявилися в літературі і мистецтві, вони мали місце у ряді історичних фільмів, випущених кіноорганізаціями України, Білорусії та ін.

З середини 1929 року в Україні розгортається кампанія по викриттю «підривних сил соціалізму» серед інтелігенції. З благословення союзного керівництва в Україні за ініціативою наркома освіти М. Скрипника за участю секретарів ЦК КП(б)У С. Косіора і П. Любченка Державне Політичне Управління (ДПУ) розробляє сценарій справи Союзу Звільнення України (СЗУ). У результаті органами ДПУ було розкрита і ліквідована «контрреволюційна» організація, що ставила своєю метою відновлення капіталістичного ладу в Україні.

23 листопада 1929 про справу СВУ написали усі газети. М. Хвильовий, М. Ялова, М. Куліш, Г. Епік та ін. у схвальному листі відгукнулися на процес СВУ і затаврували «контрреволюціонерів»[442]. У листопаді 1929 року на Другій сесії ВУЦВК академіки ВУАН Корчак-Чепурківський, Семківський, Соколовський і професори Попов, Мазуренко виступили з протестом проти контрреволюційної змови і підтримали процес над СВУ[443]. Викриття органами ДПУ контрреволюційної організації підтримали і кінематографісти. У телеграмі з'їзду українських кінопрацівників, направленій в ДПУ, зокрема, відзначалося:

«З'їзд працівників української кінематографії, об'єднаних в кіногромадську організацію ВУОРРК, шле гарячі поздоровлення вартовому Революції — ДПУ! Тільки завдяки успішній, енергійній, відданій роботі органів ДПУ вдалося зірвати ще одну спробу контрреволюційних зрадників задушити країну соціалізму, ще одну спробу знищити досягнення Жовтня. Державне Політичне Управління викриттям Єфремівщини ще раз довело, що трудящі Радянської країни мають надійного, чуйного і відданого вартового. Вітаючи СВУ з успішною ліквідацією контрреволюційної змови Єфремівщини, з'їзд висловлює упевненість, що і надалі усі спроби ворогів пролетаріату перешкодити будівництву і зростанню першої у світі країни будівництва соціалізму, розіб'ються[444].

«Зйомка картини співпала з розгортанням колгоспного будівництва і ліквідацією куркульства як класу. — Підкреслював О. Довженко перед початком показу фільму червоноармійцям. — Маючи на увазі цей важливий переломний момент,

441. КПСС о культуре, просвещении и науке: Сборник документов / Сост.: В. С. Викторов, А. С. Конькова, Д. А. Парфенов. — М.: Политиздат, 1963. — С. 173–174.
442. Плямуємо ганебну роботу зрадників // Літературний ярмарок. — 1929. — № 11. — С. 309–311.
443. Виступ академіків з протестом проти контрреволюційної змови // 2 сесія Всеукраїнського Виконавчого Комітету Рад робітничих, селянських та червоноармійських депутатів. Стенографічний звіт та постанови. — Харків: Видання Оргінстру ВУЦВК, 1929. — С. 66–69; Наукові робітники висловлюють обурення з приводу контрреволюційної змови // 2 сесія Всеукраїнського Виконавчого Комітету Рад робітничих, селянських та червоноармійських депутатів. Стенографічний звіт та постанови. — Харків: Видання Оргінстру ВУЦВК, 1929. — 118–123.
444. Процес «СВУ» // Кіно. — 1930. — № 6(78). — Березень. — С. 12.











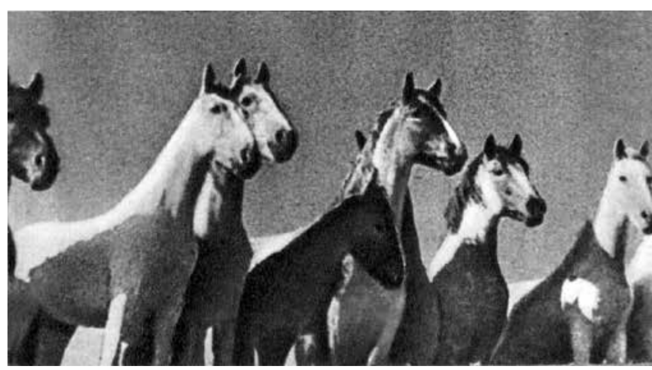






Кадри з фільму «Земля»,
1930 р.





мені хотілося в частині диференціації психіки селянства довести до свідомості мого глядача, що перехід на колективну обробку землі є логічне і неминуче завершення волі робочих і трудящих селян, що перевлаштовують своє господарство і життя»[445].

В Україні «пафосну пісню про катастрофу старого світу і народження нового» зустріли із захопленням. Український поет, літератор і критик Яків Савченко із захватом відзначав:

«“Земля”, безперечно, — досягнення української кінематографії. Вона збагачує наше кіномистецтво новим жанровим і стильовим досвідом, високої по своїй художній суті культури і широкої перспективності. Це той досвід, який дає найбільшу можливість кінематографії йти вперед, розробляти і посилювати кінопоетику. «Земля» приносить нам оригінальні композиційні спроби, нові методи діючої і яскравої кіномови. <…> Картина насичена міцним тонусом радості і бадьорості. Вона збагачує наш соціальний і психічний досвід і стимулює світовідчуття. А це все те, що виносить «Землю» на рівень блискучих документів кінематографічного мистецтва»[446].

Але всесоюзний прокат картини був відкладений. Знову прозвучали звинувачення на адресу Довженка і його !Землі! — картина багато в чому буде незрозуміла селянам. Це ще одна селянська картина про селян і не для селян. На союзному рівні відзначалося, що Довженко поставив правильне завдання — показати соціальну «палітурку» сучасного села з усіма її протиріччями. Але цю проблему Довженко не зумів «політично правильно вирішити» і в процесі роботи далеко відійшов від основного соціального завдання — «зробити фільм насичений пафосом боротьби соціалізму з капіталізмом в селі». При цьому ніхто не критикував художній рівень картини. Картина в цьому відношенні, на думку численних

445. О «Земле». Режиссер А. Довженко // Красноармейское кино. — 1930. — № 1. — Июнь. — С. 9.
446. Савченко Я. Майстер синтези / Яків Савченко // Життя й революція. — 1930. — Книжка 1. — Січень. — С. 152–154.



Кадри з фільму «Земля», 1930 р.

критиків, могла сміливо змагатися з кращими зразками кіномистецтва в СРСР і за кордоном. Також відзначалося, що образи в картині гранично виразні і художні і в цьому відношенні «Земля» далеко відходить від штампів формалістів.

Понад усе нарікань отримали образи кулака і священника. О. Довженка звинуватили в тому, що він показав куркуля і священика у спотвореному виді — «вони показані вже переможеними», що, на думку критиків, викликає в глядачі «докорінно невірне уявлення про ворога і демобілізуватиме маси в боротьбі з класовим





Кадри з фільму «Земля», 1930 р.

ворогом». Таким чином, основними ідеологічними помилками «Землі», на думку критиків, були недооцінка класових ворогів — кулака і священика, «що не збуджують у глядачі класової ненависті, і показаних вже знесиленими». Також картина критикувалася за уявлення Довженка, що «початком усіх початків є біологічні, а не соціальні процеси».

Різнорідних думок про «Землю» було так багато, що редакція журналу «Кіно і життя», у рамках дискусії про фільм, дала можливість на сторінках видання висловити різні думки.

У резолюції ВЦРПС від 24 березня 1930 року відзначалося про необхідність внести до картини поправки:

«1. Сценку з кулаком, що кається, викинути або переробити так, щоб замість розкаяння було видно, що кулак небезпечний. 2. Переробити сцену з попом так, щоб він не був поданий у вигляді «шукача істини», а показаний як ворог радянської влади і лютий натхненник і посібник кулака. 3. Гола жінка, як і поцілунок у кінці картини, особливо підкреслюють, що в картині переважають проблеми біології, що відводять глядача від класової боротьби. Необхідно кадр з голою жінкою видалити. 4. Необхідно картині зробити інший кінець, який би давав наснагу на боротьбу з куркульством як класом».

На загальних зборах ВЦРПС 29 березня 1930 року було прийнято додаткове рішення, що без внесення вказаних поправок картина «Земля» не є прийнятною для демонстрації в робочих клубах[447].

Голова кіносекції Головреперткома П. А. Бляхін висловив немало критичних зауважень. Основні помилки картини, на думку функціонера, полягали в переважанні біологічних мотивувань над соціальними:

1) смерть старого;

2) пологи;

3) «ніч любові»;

4) гола жінка — («бунт плоті»);

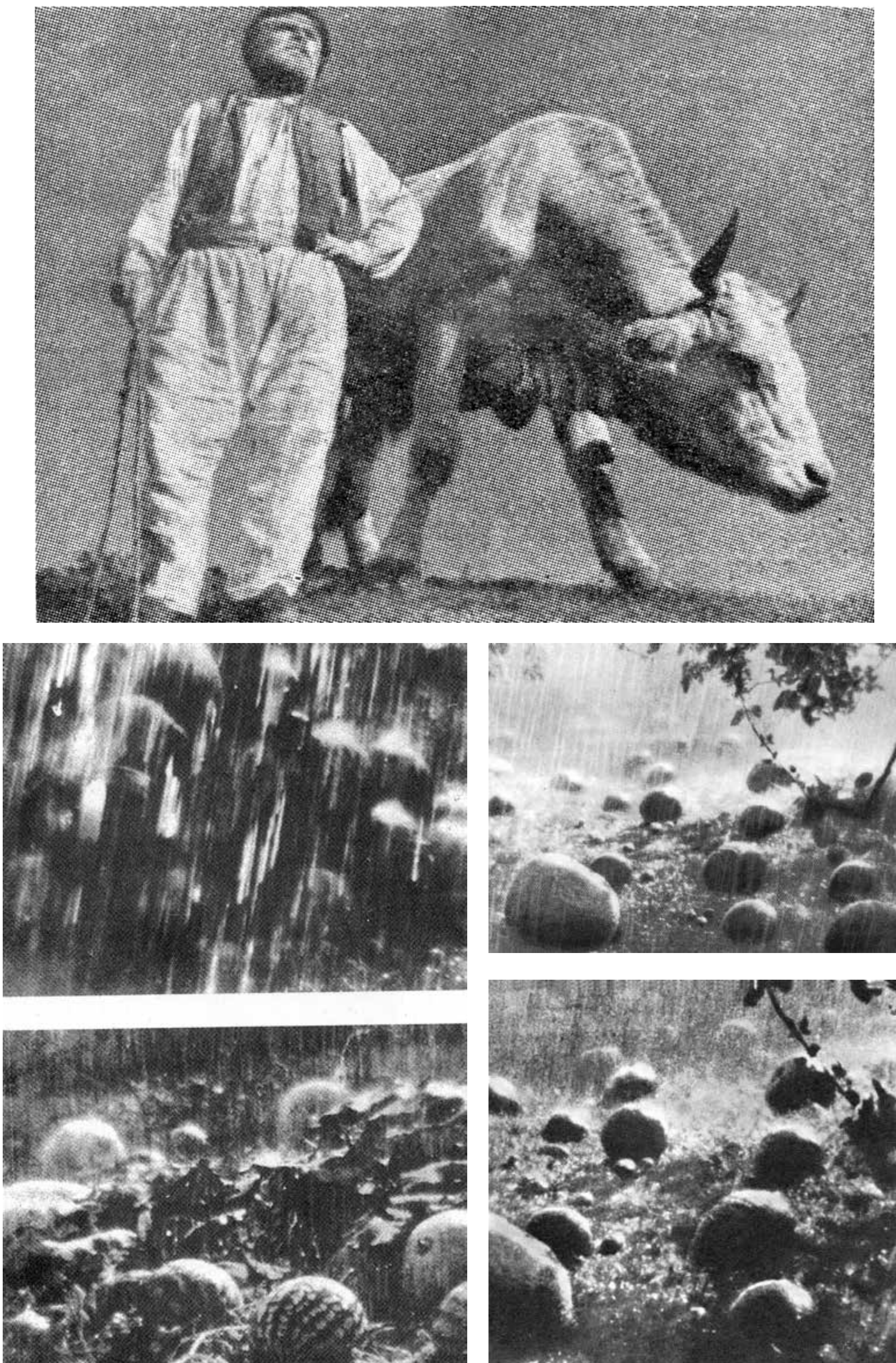
5) завершальний «поцілунок в діафрагму». Та все ж Бляхін не зміг не відмітити художню цінність картини:

«Відзначаючи усі ці недоліки, не слід упускати значних переваг картини. Надзвичайна барвистість, емоційна насиченість кожного кадру, чіткість ритмічного малюнка і виразність образів ставить «Землю» у ряди кращих творів радянської кінематографії. При усіх своїх недоліках «Земля» все-таки, а особливо тепер, коли Головреперткомом зробив купюри (у сценах з голою жінкою і ще в декількох місцях, що утрудняють сприйняття картини), цілком працює на нас і сміливо може бути допущена на сільський екран»[448].

У розпал дискусії про фільм «Земля» пролунали і докори на адресу самого Довженка, стосовно його походження і що він не «пролетарський художник», а «попутник». У розпал «чищень» і розправ над «неблагонадійними» до «попутників» відносили діячів культури, що мають непролетарське походження. Причому «попутники» ділилися на дві категорії: на тих, хто використовував радянську владу для своїх особистих інтересів, і на тих, хто чесно і щиро намагався стати «своїм», але так і не зміг ним стати. Довженко за цими критеріями належав до другої категорії. З цих позицій цікавий редакторський відгук журналу «Кіно і життя» на фільм «Земля» і особу Довженка, зокрема:

«Ця загальна оцінка художника не має затуляти перед нами небезпек на шляху його художнього розвитку, що заважають Довженку стати майстром достовірно пролетарських кінотворів, здатних обслуговувати робочі і селянські маси. Такого роду небезпеки в творчості Довженка звичайно не випадкові, бо вони витікають із соціальної природи самого художника, його світогляду, його світовідчуття. Довженко — не пролетарський художник. Він є представником кращої частини попутників революції, які, за висловлюванням Ф. Кона, «йдуть до нас, але ще не цілком наші». «Земля» якнайкраще ілюструє це положення. Картина ця суперечлива по самій своїй суті і містить в собі елементи, які то наближають художника до розуміння революційних процесів, що відбуваються в нашому селі, то суттєво віддаляють його від цього розуміння і перекидають об табір дрібнобуржуазної естетичності. Це явище цілком закономірне, бо в тому і полягає соціальне нутро попутника, що з одного боку він суб'єктивно тягнеться у бік пролетаріату, з іншого — над ним ще панують внутрішні сили соціальних мотивів його творчості, які зближуються з дрібною буржуазією. <…>

447. Рабочий просмотр в клубе ВЦСПС // [Ред. ст.] // Кино и жизнь. — 1930. — № 12. — С. 9.
448. П. А. Бляхин. Киносекция Головреперткома // Кино и жизнь. — 1930. — № 12. — С. 8.



Кадри з фільму «Земля», 1930 р.



С. Шкурат і О. Довженко під час зйомки фільму «Земля», 1930 р.

Насамкінець, ми вважаємо необхідним сказати, що усі недоліки картини не є випадковими і витікають зі своєрідних рис творчості художника. «Земля», будучи висохудожнім твором, в політичному відношенні безпорадна і серйозного політико-виховного значення для сільського глядача не матиме. Цінуючи високу майстерність Довженка, ми повинні всіляко сприяти йому у відмові від помилок, які, на нашу думку, цілком переборні, і вийти на широкий шлях справжнього революційного мистецтва, що служить щонайширшим масам робітників і селян»[449].

Але найжорсткіше звинувачення на адресу картини було від Дем'яна Бідного, до якого була прихильна влада. У фейлетоні «Філософи» він охарактеризував Довженка «співаком куркульської ідеології» і оголосив картину «куркульською» і «контрреволюційно-паскудною»[450]. У клубі ім. Сталіна Дем'ян Бідний дав різко негативну оцінку картині. У клубі ім. Ілліча перед переглядом також виступив Дем'ян Бідний. Але відразу після виступу поета на трибуну вийшов голова Головмистецтва Фелікс Кон і говорив про переваги «Землі», з метою, за його власною заявою, нейтралізувати виступ Дем'яна Бідного. Ф. Кон призвав робітників бути у своїх судженнях об'єктивними[451]. Стосовно помилковості суджень Дем'яна Бідного на сторінках «Правди» виступили російські драматурги і пись-

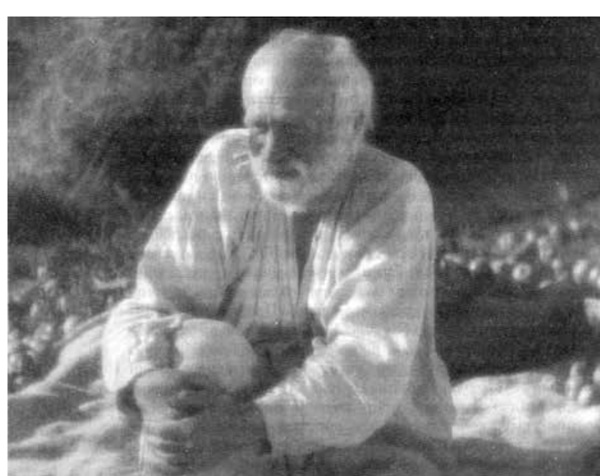
449. «Земля» Довженко: [Ред. ст.] // Кино и жизнь. — 1930. — № 12. — С. 5–6.
450. Демьян Бедный. «Философы» // Известия ЦИК. — 1930. — № 93(3940). — 4 апреля. — С. 2.
451. Гранка В. А. Диспут о фильме «Земля» // Литературная газета. — 1930. — № 14(51). — 7 апреля. — С. 4.

менники В. Кіршон, О. Фадєєв і В. Сутирін. У колективному зверненні, зокрема, відзначалося:

«Саме тому, що мільйони звикли вірити Дем'янові, оцінка ним того або іншого факту набуває великого значення. Не рахуватися з нею не можна, але не можна також пройти повз те неправильне, що є в оцінці Дем'яна, бо помилка його (а від помилок не гарантований ніхто) носить також громадський характер. В даному випадку Дем'ян Бідний припустився, на наш погляд, помилки в оцінці фільми українського режисера Довженка "Земля"»[452].

Але при цьому автори статті відзначали, що недоліки Довженка криються в тому, що він не опанував ще пролетарський світогляд. Надалі у рамках дискусії про «Землю» Дем'ян Бідний повідомив, що після перегляду картини із видаленням із неї тих «пересолов», які ним були відмічені у фейлетоні, операція «чищення» пройшла навіть далі, ніж чекав поет.

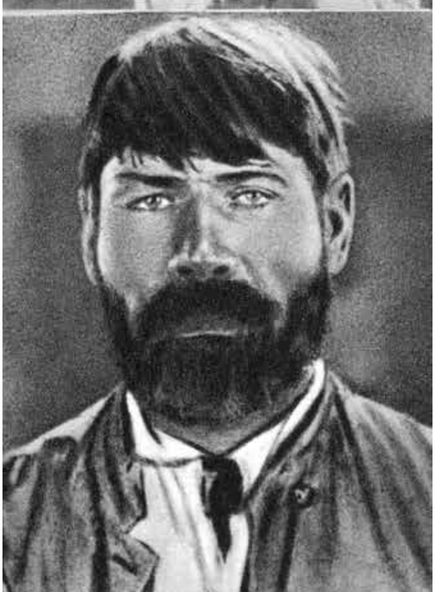
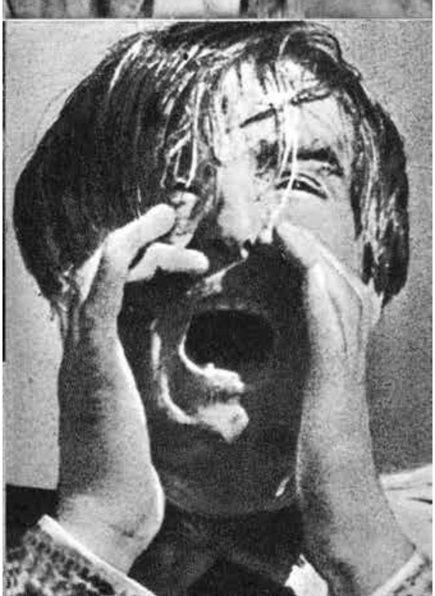




У травні було опубліковано заяву українських письменників М. Семенка, М. Панченка, А. Полторацького і члена правління ВУОРРК Годкевича у відповідь на фейлетон Дем'яна Бідного:

«Загальні збори київської філії ВУОРРКа, з гордістю відмічаючи, що силами української радянської кінематографії створено один із найкрупніших фільмів радянського кіно, фільм, який складає ще одну еру в історії українського пролетарського кіно, — фільм Олександра Довженка «Земля», висловлюють своє обурення з приводу грубої витівки поета Дем'яна Бідного на сторінках газети «Вісті ВЦВК», де він опублікував свій фейлетон про фільм «Земля» — «Філософи».

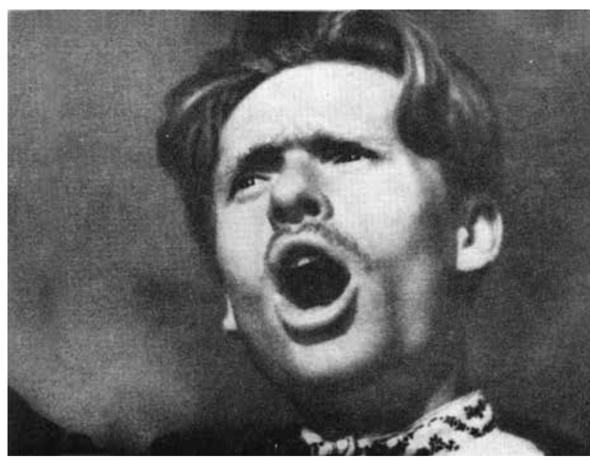
452. Киршон В., Фадеев А., Сутырин А. О картине Довженко «Земля» // Правда. — 1930. — № 98(4543). — 9 апреля. — С. 6.




Кадри з фільму «Земля», 1930 р.





Вбачаючи у цій витівці наклеп не лише на фільм «Земля», але і на усю українську радянську кінематографію, на усіх її працівників, загальні збори гаряче протестують проти тих тенденційних спотворень, помилкових звинувачень, того грубого з поганим русотяпсько-великодержавним присмаком тону, який допустив Дем'ян Бідний у своєму фейлетоні. Київська філія ВУОРРКа звертається до об'єднання кінопрацівників пролетарської столиці СРСР — до московської філії ВУОРРКа із закликом приєднати до нашого протесту і свій авторитетний голос, поставивши перед пролетаріатом столиці світової пролетарської революції — перед пролетаріатом Москви справу про обурливу, тенденційну, політично шкідливу для потужного розвитку пролетарської культури, пролетарського кіномистецтва, витівку Дем'яна Бідного»[453].

За кордоном фільм отримав теплий прийом. Картина була показана в Лондоні і Парижі[454]. Дуже схвально про фільм відізвався голландський режисер Йорис Івенс:

«Як кінематографіст я повинен сказати, що кінематографісти всього світу мають радіти тому, що цей фільм створено. Не лише пролетаріат Радянського Союзу, але і пролетаріат всього світу вітатиме появу цього фільму. Це пояснюється тим, що в «Землі» досягнута абсолютна гармонія між формою і змістом. А оскільки існує ця гармонія, фільм буде зрозумілий широким масам. Найбільшою заслугою тов. Довженка я вважаю те, що він зробив цю справу в широкоінтернаціональному масштабі, його зрозуміють абсолютно усі. Фільм «Земля» — свіжий, молодий, в нім відчувається та сила, молодість, темперамент, які вклав у свою роботу Довженко»[455].

Процес українізації в республіці охоплював три періоди:

453. Ю. Б-т. ВУОРРК та «Земля» // Нова генерація. — 1930. — № 5. — Травень. — С. 53.
454. Закордон про «Землю»: [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 19. — С. 20.
455. Йорис Івенс про фільм ВУФКУ «Земля»: [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 6(78). — Березень. — С. 14.

Перший період — 1920–1924 роки, коли в умовах розгортання НЕПу почалося стихійне національно-культурне відродження. Нова влада створює систему суворого політико-ідеологічного контролю над духовним життям України.

Другий період — 1925–1928 років, час небувалого розквіту української культури, діяльності численної талановитої молоді в літературі і мистецтві. Разом з цим нестримно набирала силу лінія боротьби з «українським буржуазним націоналізмом».

Третій період — 1929–1930 років, початок згортання українізації і нещадне винищення видатних діячів української культури.

На виконання вказівок Сталіна, у червні 1926 року пленум ЦК КП(б)У ухвалив резолюцію «Про підсумки українізації», в якій, зокрема, говорилося:

«Висунуті пресою гасла орієнтації на Європу, «Геть від Москви» тощо дуже показові, хоча поки стосуються питань культури і літератури. Такі гасла можуть бути тільки прапором для зростаючої на ґрунті НЕПу української дрібної буржуазії, що вважає відродження нації як буржуазну реставрацію, а під орієнтацією на Європу, без сумніву, вважає орієнтацію на Європу капіталістичну — відмежування від цитаделі міжнародної революції — столиці СРСР — Москви. Цим шляхам буржуазного розвитку ми протиставляємо наш пролетарський шлях. Партія стоїть за самостійний розвиток української культури, за виявлення усіх творчих сил українського народу»[456].

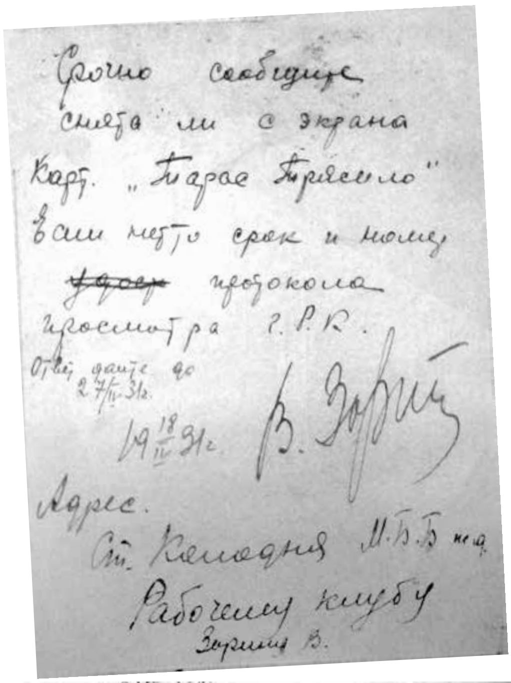
Особливістю цього періоду було перетворення опонентів на ідеологічних супротивників. Логічним продовженням репресивної політики Комуністичної партії відносно представників української літературно-художньої інтелігенції стали рішення Х з'їзду КП(б)У (листопад 1927 р.). З трибуни з'їзду Л. Каганович жорстко критикував наркома освіти О. Шумського і М. Хвильового як «відлунь тих верств, які покладають свої надії на реставрацію буржуазної влади на Україні силами озброєного іноземного імперіалізму»[457].

Хвильового підтримали академіки, вчителі, студенти, творча і культурна інтелігенція України. Відомий український економіст М. С. Волобуєв вимагав зробити Україну незалежною від імперського центру Москви, а член ЦК КП(б)У і Нарком освіти О. Шумський закликав викоренити російське керівництво з ЦК КП(б)У і уряду України, сприяти дерусифікації українського пролетаріату. Оскільки широкий фронт, яким постали націоналісти, не міг задовольнити керівництво партії, почалися політичні звинувачення, навішування «ярликів ворогів народу».

У результаті О. Шумського зняли із займаної посади, а на його місце призначили М. Скрипника, що згодом брав активну участь в боротьбі за незалежне від Москви існування українського кінематографу. На XV з'їзд ВКП(б) Скрипника також було піддано жорсткій критиці щодо проведення політики українізації. Замість того, щоб ліквідовувати «збочення» і «перегини» Шумського і виправляти «ті недоліки і викривлення, які були помічені», новий нарком освіти не до-

456. Лейтес А., Яшек М. Десять років української літератури. (1917–1927) у 3-х т. Т. 2. Організація та ідеологічні шляхи української радянської літератури / За заг. ред. С. Пилипенка. — ДВУ, 1928. — С. 293–294.
457. Х з'їзд КП(б)У. Звіт ЦК КП(б)У // Лейтес А., Яшек М. Вказ. пр. — С. 576.

Документи про заборону в РРФСР фільму «Тарас Трясило»

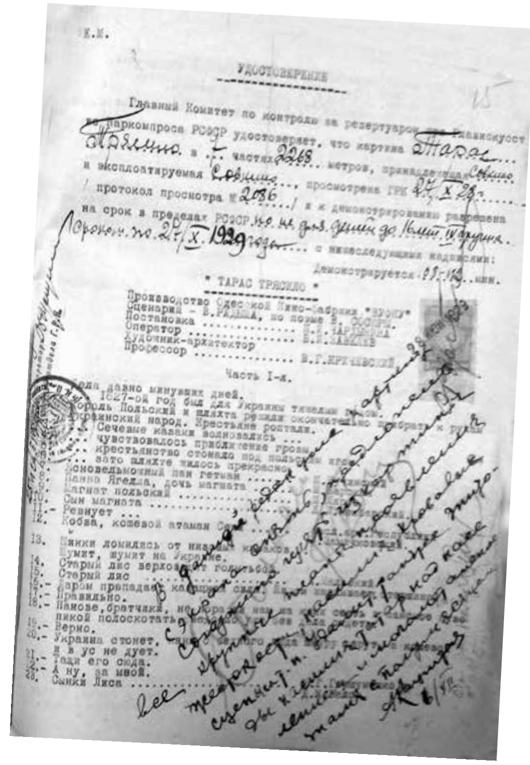


Срочно сообщите
снята ли с экрана
карт. „Тарас Трясило"
вам нужно срок и номер
~~номер~~ протокола
просмотра Г.Р.К.
Ответ дайте до
27/II-31 г.

В. Зорин

19 18/II 31 г.

Адрес.
Ст. Камадния М.Б.Б. ж.д.
Рабочему клубу
Зорину В.



Г.К.М.

УДОСТОВЕРЕНИЕ

Главный Комитет по контролю за репертуаром при Главискусстве Наркомпроса РСФСР удостоверяет, что картина Тарас Трясило в 7 частях 2268 метров, принадлежащая Совкино и эксплоатируемая Совкино, просмотрена ГРК 27/X 28 г. протокол просмотра № 2086 и к демонстрированию разрешена на срок в пределах РСФСР сроком по 27/X 1929 года с нижеследующими надписями:

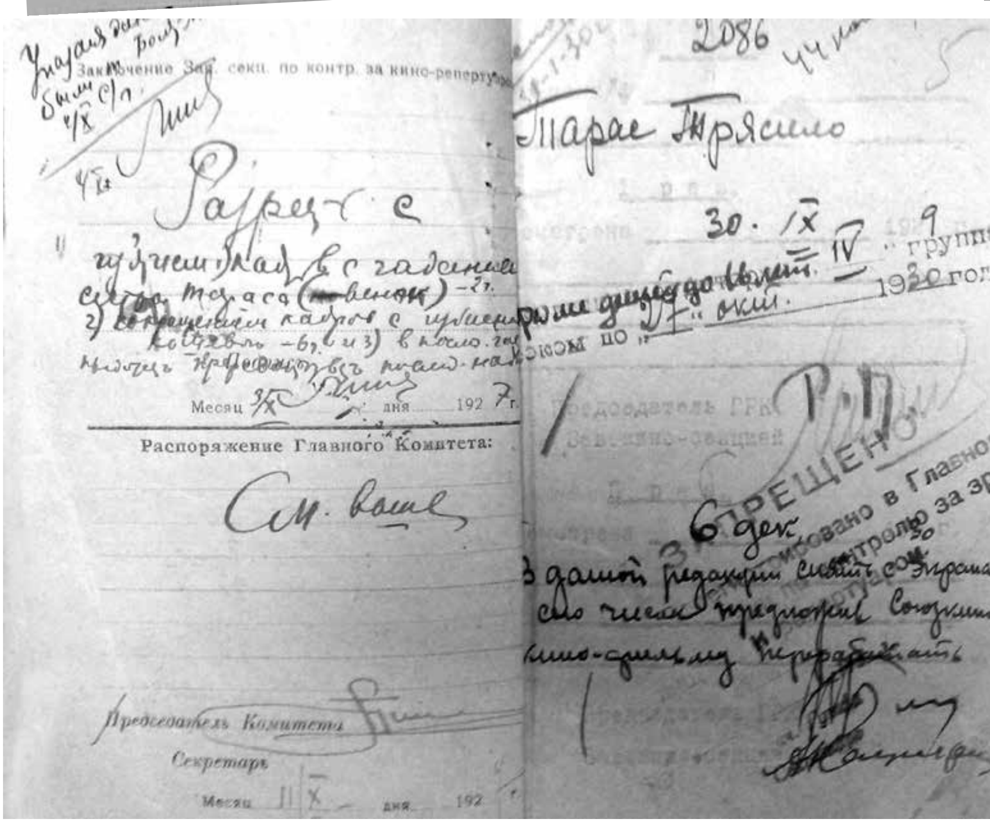
Демонстрируется 98-119 мин.

" ТАРАС ТРЯСИЛО "

Производство Одесской Кино-фабрики "ВУФКУ"
Сценарий – В.РАДЫША, по поэме В. СОСЮРЫ.
Постановка ....
Оператор ....
Художник-архитектор ....
Профессор .... В.Г.КРИЧЕВСКИЙ.

Часть I-я.

Дела давно минувших дней.
1627-ой год был для Украины тяжелым годом.
Король Польский и шляхта решили окончательно прибрать к рукам украинский народ. Крестьяне роптали.
Сечевые казаки волновались ...
... чувствовалось приближение грозы ...
... крестьянство стонало под польским игом ...
... зато шляхте жилось прекрасно ...
Ясновельможный пан гетман ....
Панна Ягедда, дочь магната ....
Магнат польский ....
10. Сын магната ....
11.- Ревнует ...
12. Кобза, кошевой атаман Сечи ....
13. Шинки ломились от низовых казаков ...
Шумит, шумит на Украине.
14. Старый лис верховодит голытьбой.
15. Старый лис ....
16.- Даром пропадает казацкая сила ...
17.- Правильно.
18.- Панове, братчики, не время ...
пикой полоскотать ...
19.- Верно.
20.- Украина стонет ...
и в ус не дует.
21.- Тащи его сюда.
22.- А ну, за мной.
23. Санки Лиса ....



Заключение Зап. секц. по контр. за кино-репертуаром

Месяц 3/X дня 192 7 г.

Распоряжение Главного Комитета:

См. выше

Председатель Комитета

Секретарь

Месяц 11/X дня 192

2086

Тарас Трясило

30. IX 9

IV группы

1930 года

Председатель ГРК

Зав. кино-секцией

ЗАПРЕЩЕН

6 дек

В данной редакции снять с экрана с 30 числа предложить Союзкино кино-фильму переработать

клав належних зусиль для виправлення «помилок» свого попередника. На з'їзді, зокрема, відзначалося:

«Нами неодноразово було відзначено, що усі ми вважаємо за необхідне, щоб робочий клас України знав і засвоїв українську мову, щоб робочий клас України мав, таким чином, можливість розуміти селянина українського, щоб він мав можливість керувати українським селянином. У цій же статті [газета «Більшовик» — ***курсив наш — В. М.***] було вказано і на необхідність обов'язкового навчання усіх службовців українській мові, на українізацію апарату (голоси: «Правильно!»), але в той же час було вказано, що при проведенні усіх цих заходів, необхідних з огляду на те, що вони мають класове значення для керівництва життям України і для подальшого розвитку української культури, — в той же час необхідно викорінювати рішучим чином всякі спроби насильницької заборони вживання російської мови росіянами, робітниками і селянами, що живуть на Україні, як це в окремих випадках мало місце… І не можна повірити т. Скрипнику (хоч би він чотири рази присягав), що на Україні усе завжди робиться без помилок і збочень»[458].

Підсумок українізації культурного будівництва був підведений в Харкові на XI Всеукраїнському з'їзді Рад робочих, селянських і червоноармійських депутатів, що проходив з 7 по 15 травня 1929 року. Трудові школи практично усі були переведені на навчання українською мовою (81% укр.; 7,1% рос.). Із 4 100 семирічок майже усі вели навчання українською мовою (15 — на рос.; 100 — на євр; 33 — на польськ.; 18 — на німецьк.). Кількість пунктів ліквідації безграмотних українською мовою склало 7 700, на російській — 900. Відсоток аспірантів-українців у внз складав 55,6%; росіян — 18,2; євреїв — 22,4; інших національностей — 3,9[459].

У січні 1933 року призначений Кремлем на посаду другого секретаря ЦК КП(б)У, відряджений із Москви П. П. Постишев почав проводити роботу по згортанню процесів українізації. Українізація під тиском сталінської верхівки стала розглядатися як прояв націоналізму, і з нею почалася рішуча боротьба, яку очолив перший секретар ЦК КП(б)У С. В. Косіор[460]. 1 листопада 1933 року Постишев доповідав на пленумі ЦК КП(б)У про те, що українська націоналістична контрреволюція розгромлена. У резолюції листопадового пленуму ЦК і ЦКК КП(б) У щодо доповіді Косіора, зокрема, відзначалося:

«Контрреволюційні елементи завдяки послабленню більшовицької пильності партійних організацій, при потуранні, а іноді і за сприяння, деяких «комуністів» розставляли свої сили для організації саботажу і шкідництва, користуючись прапором українізації, здійснювали буржуазно-націоналістичні методи взаємного відчуження різних націй трудящих і розпалювання національної ворожнечі».

458. Заседание шестнадцатое // XV съезд Всесоюзной Коммунистической Партии (б). [2–19 декабря 1927 г.] Стенографический отчет. — М.-Л.: Государственное издательство, 1928. — С. 705–706.
459. На доповідь «про стан та перспективи культурного будівництва» // XI Всеукраїнський з'їзд Рад робітничих, селянських та червоноармійських депутатів 7–15 травня 1929 року. Постанови. — Харків: Видання Оргінстру ВУЦВК, 1929. — С. 47–48.
460. Так, на початку січня 1929 на XIV окружний партконференції Київщини С. В. Косіор так само виступив і з критикою українського націоналізму і з критикою великодержавного шовінізму. Див.: Підсумки листопадового пленуму ЦК ВКП(б) та завдання КП(б)У. Доклад Генерального Секретаря ЦК КП(б)У тов. В. С. Косіора на XIV окружній партконференції Київщини // Вісті ВУЦВК. — 1929. — № 7(2500). — 9 січня. — С. 4.

Вже до кінця 1920-х років більшовицькому керівництву вдалося засобами тотального контролю позбавити свободи творчості діячів української культури і видавити з творчого процесу художників їх національно-культурні особливості.

Хвиля репресій захлеснула і діячів української кінематографії. Багатьох звинуватили в пропаганді брехливих принципів «національної єдності», «національних ідей самостійності» і «Соборної України», і що під прикриттям цих принципів українські націоналісти спільно з іноземними інтервентами готували реставрацію буржуазно-кулачого ладу в Україні.

Репресіям і гонінням піддалися сценаристи Ю. Тютюник, М. Яловий; консультанти: С. Єфремов, професор М. Слабченко; редакторат українського кіно: Г. Косинка, В. Ярошенко, Я. Савченко, критик В. Хмурий і член правління ВУФКУ Є. Черняк (Ю. Яновському, М. Бажану репресій вдалося уникнути).

«Теоретика націоналізму» В. Хмурого звинуватили в «зоологічній ненависті до самого факту використання творів, будь-якого російського класика в кіно», посилаючись на його висловлювання в статті «Про японське кіно»:

«Щасливі японці. Вони мають свою кінематографічну культуру, високу і оригінальну. Свого кіноактора, бо японці не їздять на захід за розумом. Мають досить свого, щоб не робити кіноінсценувань із драм Островського. Це ми кінематографією такі багаті, що інсценуємо на одеській кінофабриці самодурство псковських м’ясників. І довго ще у нас не буде української кінематографії»[461].

Є. Черняк потрапив у немилість, очевидно, після критичного висловлювання про створення Союзного кіноінституту. На думку Черняка, подібний внз готував би виключно фахівців «російської кінематографії», а українська кінематографія змогла б розвиватися тільки у тому випадку, якщо в кіносправу прийдуть працівники, що знають українську культуру:

«Майже вирішене вже питання про організацію кіноосвіти на Україні, наразі є під питанням. Річ у тому, що Держплан СРСР і Комітет у справах Кіно при Наркомторзі СРСР розробили проект організації кіноінституту союзного масштабу. Цілком зрозуміло, що такий Інститут, організований в Москві, буде інститутом переважно російської кінематографії. Кінематографія є художньою індустрією, що зростає на основі конкретної національної культури. Вона має спеціальні культурні завдання. <…> Слід сказати просто: організація такого інституту в союзному масштабі призвела б до того, що він поставляв би кіноорганізаціям окремих республік людей, які, маючи диплом інституту, не відповідали б одній із основних вимог — наша кінематографія не знала б національної культури. Ми вже бачили, що історія української радянської кінематографії починається тільки тоді, коли в нашу кіносправу приходить певна кількість працівників, знайомих з українською культурою, — вже це свідчить досить яскраво проти організації підготовки кінопрацівників в «союзному масштабі». На сьогодні кадр українських режисерів у нас досить незначний (32%). <…> Проте цей малий кадр дає продукцію в кілька разів якіснішу ніж продукція інших 68%»[462].

461. Хмурий В. Нотатки про театр, кіно та просторове мистецтво / Василь Хмурий. — Харків: РУХ, 1930. — С. 122–123.
462. Черняк Є. Вказ. пр. — С. 95–96.

Фільми про історію України і екранізації української класики марксистські критики звинуватили у пропаганді контрреволюційної ідеї «безбуржуазності української нації», «ідеї класового світу» і «національної єдності», перефарбовування революційних селянських рухів у буржуазно-націоналістичний рух, ідеалізації буржуазно-кулацьких вождів (отаманів) і створенні навколо цих фігур культу легендарних «національних героїв». Також, на їх думку, шкідницька робота «націоналістів» в українській кінематографії виражалася в затушовуванні класової боротьби і реакційній ролі української буржуазії, розпалюванні національної ворожнечі між трудящими у фільмах «Тарас Трясило», «Василина» і т. д. Під удар марксистської критики потрапили і фільми Довженка і Кавалерідзе. Їх лаяли за використання націоналістичних схем і надмірний захват від історичного матеріалу:

«Героями казкового легендарного епосу, далекими від живої дійсності, далекими від соціальної боротьби, виглядають і гайдамаки у фільмі «Злива» режисера Кавалерідзе. Режисер на тому етапі свого творчого становлення ще не відштовхнувся від націоналістичної схеми, і в результаті «український народ» у фільмі «Злива» бореться проти польського панства.

Елементи ідеалізації історичного минулого, романтизації історії України є і в «Звенигорі» О. Довженка. Не випадково формалістично-націоналістична критика хотіла зробити цю фільму своїм прапором, «глибоко національною фільмою». Найслабкішу сторону Довженка, його захоплення історичним матеріалом, його пасивне споглядання, замість революційного марксистського трактування, формально націоналістична критика використовувала для пропаганди опортуністичний вегетаріанських установок до усього старого»[463].

Постановників фільмів про історичні події в Україні і екранізацій класичних українських творів можна умовно розбити на декілька категорій. Одні, захоплюючись масштабними масовками, постановочними ефектами, побутовими і етнографічними деталями, забували про образи рядових героїв («Тарас Трясило»). Інші нехтували об'єктивною реальністю, забували про необхідність створення ясного і яскравого історичного фону, соціальної обумовленості історичних процесів («Злива»). Треті обідняли матеріал внаслідок механічного перенесення в кінематограф театральних прийомів («Микола Джеря», «Навздогін за долею»). Четверті відверто «осучаснювали» класику («Бурлачка»), відстоюючи тезу про те, що «класичні твори нашої літератури не можуть екранізуватися без того, щоб не зазнати ґрунтовних, іноді і жорстоких переробок». Нарешті, п'яті бачили в літературі, швидше, привід, чим основу для створення кінематографічного твору, і без довгих роздумів сполучали воєдино педантично правдоподібне зображення побутового середовища і відверту умовність гротеску («Сорочинський ярмарок»).

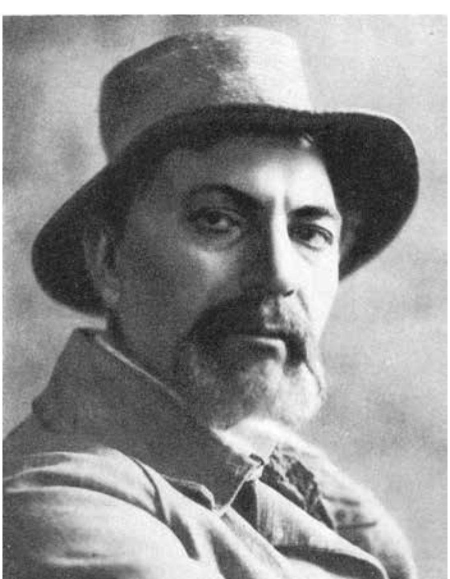
Та все ж прагнення створити художній кінолітопис життя українського народу було в основі своїй явищем закономірним і позитивним. Благотворно вплинуло на кінематографістів і звернення до традицій української літературної і театральної класики, до фольклорних джерел.

463. Корнийчук О., Юрченко И. Разгромить национализм в кинематографии! // Советское кино. — 1934. — № 3. — Март. — С. 7.

6.3 Фільми про соціально-політичні катаклізми

Фільми про Громадянську війну і Жовтневу революцію посідають вагоме місце в репертуарі ВУФКУ. У 1923 році режисерові В. Гардіну доручається постановка фільму за мотивами повісті Л. Нікуліна «Хміль». Спільна постановка Ялтинської і Одеської кінофабрик дістала назву «Отаман Хміль». Це була постановка, зроблена виключно творчими силами, що прибули з Москви[464], за участі, як повідомлялося в пресі, більше 3 000 статистів[465]. Дії фільму розгорталися в одному із південних міст. Залишки білогвардійських військ, що тісняться Червоною армією, з'єднуються з формуванням отамана Хміля. На тлі цих подій розвивається любовний конфлікт в одній буржуазній сім'ї. Глава сімейства в результаті зради дружини розчаровується в людях свого кола і переходить на сторону Радянської влади. Гардіновський фільм, що показує мелодраматичну любовну історію на тлі подій Громадянської війни, був повсюдно розкритикований. Причому з точки зору професійності вона ні у кого не викликала сумніву:

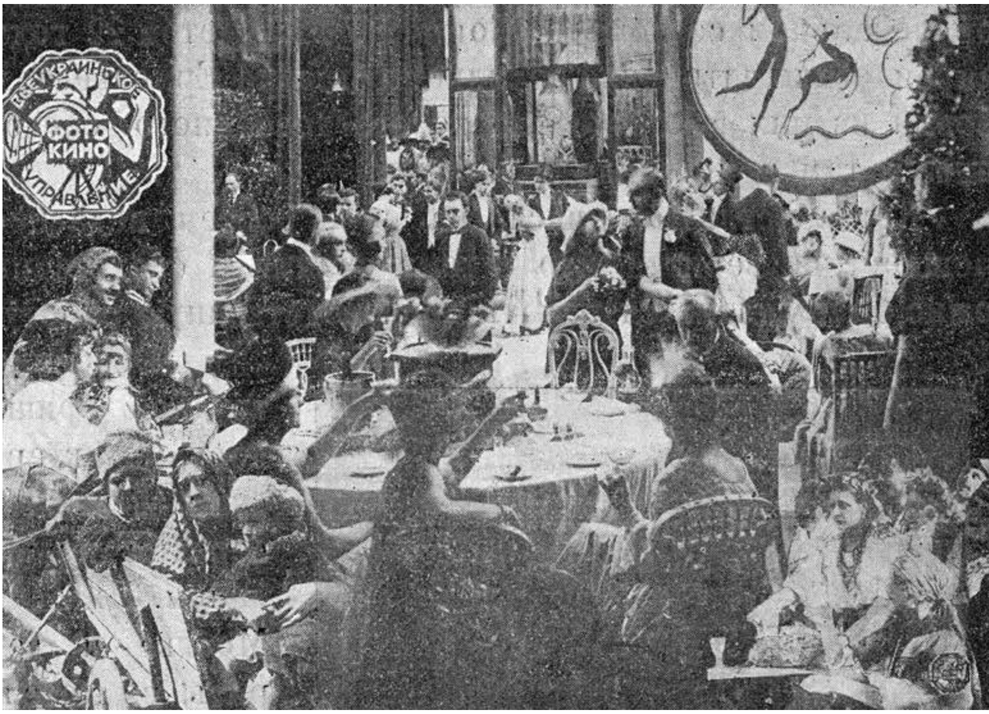
«Перемога червоних військ. Останній притулок для «золотопогонних» чепурунів — банди отамана Хміля. На цьому фоні розгортається сентиментальна «історія однієї сім'ї» — шлях одного багача призводить його до «розчарування» в житті, і при цьому через незначний привід: доки він «героїчно» захищав батьківщину, організовуючи каральні експедиції, його дружина, що «існує» на південних курортах, отримувала кошти, зробившись коханкою спочатку голландського банкіра, а потім спритного графа-авантюриста. Для режисера Гардіна така,




Кадри з фільму «Отаман Хміль», 1923 р.

464. Успехи русского кино: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923. — № 12. — С. 13; Украина и Крым: [Ред. ст.] // Кино. — 1923. — № 3(7). — Апрель–май. — С. 40; ВУФКУ: [Ред. ст.] // Пролеткино. — 1923. — № 1/2. — Май–июнь. — С. 46.

465. На кинофабриках ВУФКУ: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923. — № 13. — С. 14.



Кадри з фільму «Отаман Хміль», 1923 р.



по суті, порожня тема, стала хорошим приводом продемонструвати свою майстерність: так зв. паралельний монтаж, технічне виконання кадру (сцени) на діафрагмах і т. д. були успішно перенесені на радянський ґрунт із заходу»[466].

Картина, головним чином, критикувалася через концепцію, неправильно розставлені акценти, завдяки чому симпатію глядача викликав білогвардієць. Але головна проблема полягала в тому, що завдяки професійному втіленню цієї «шкідливої історії» фільм міг одурманити глядачів:

466. Мик. «Атаман Хмель» (ВУФКУ) // Пролеткино. — 1924. — № 4–5. — С. 43.





«“Хміль”, вправно скроєний профсценаристом (Нікулін), вправно поданий профрежисером (Гардін), найодвертіша «соціальна нісенітниця». Усі симпатії глядача на стороні «благородного героя» Загаріна, білогвардійця, бандита і т. п. І його розкаяння в останньому кадрі нікого не переконує. Зате усе попереднє, тим більш небезпечне, що цікаво зав’язане і сюжетно ускладнене. «Хміль» дійсно може одурманити і в робочих районах йому не місце»[467].

Ще один фільм Гардіна про Громадянську війну вийшов у 1924 році, коли починає ширше розгортатися українське кіновиробництво ВУФКУ. Картина «Остап Бандура», за сценарієм українського письменника-гартівця Михайла Майського, про вихідця із селянської сім’ї, що став грізним вождем партизанського загону. У в’язниці Остап знайо-





Кадри з фільму «Отаман Хміль», 1923 р.

467. «Атаман Хмель»: [Ред. ст.] // Рабочий и театр. — 1926. — № 21(88). — 25 мая. — С. 16.





Кадри з фільму «Остап Бандура», 1924 р.

миться з робочим Анисимом. Під його керівництвом Остап стає грамотним і свідомим революціонером-борцем. По дорозі в Сибір вони обоє втікають. Їх укриває дрімучий ліс тайги. Остап проходить школу підпілля. Він активно бореться із царизмом.

Фільм був сприйнятий неоднозначно. Рецензії в пресі різнилися — від різко негативних до схвальних. «Досить проглянути перші дві частини, щоб побачити, що цікава тема, цікавий сюжет перетворено на нудну психологічну жуйку. Половина сюжету замість дії дана в розповіді, спогадах. — Відзначав критик І. Уразов. — Головні ролі грають Капралов і Бистрицька. У актриси безсилля в русі. Капралов грає трохи краще за свою партнерку, але і йому «Остап Бандура» не до снаги»[468]. Інші рецензенти, навпаки, визнали фільм досягненням радянської кінематографії. «Уся картина близька за змістом робочому, тільки, на жаль, неприродний бій червоноармійців з білими, що походить швидше на маневри. Але, загалом, уся картина як агітаційна дуже цінна для пролетарської маси і має також демонструватися в робочих кіно при клубах»[469]. «Фігура Остапа Бандури як борця і революціонера дуже хороша. Сценарій цієї стрічки складений з глибокою марксистською продуманістю… «Остап Бандура», поза сумнівом, одна із кращих наших картин»[470]. «Стосовно постановки, зокрема, в масових сценах досягнуто в цій картині великих успіхів. Немає, правда красивості й симетричності прийомів Любича, але глядач, в усякому разі, захоплений жвавістю масових сцен і самою масою — завжди природною і театрально-дисциплінованою»[471].

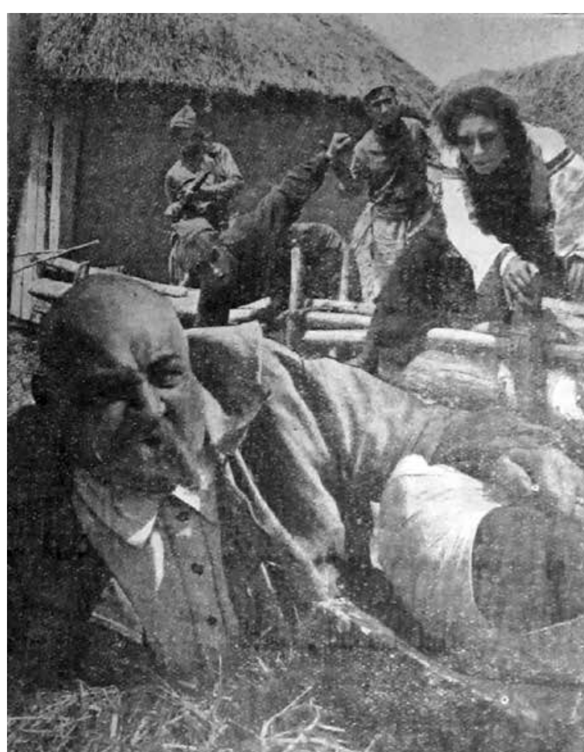
Ще одна картина про Громадянську війну, що вийшла в 1924 році, була також поставлена за сценарієм українського письменника з об'єднання «Гарт» Дмитра Бузька[472]. Картина «Лісовий звір» (реж. А. Лундін) розповідала про боротьбу Червоної армії із залишками білих банд в Україні в 1921 році, на Одещині. Молодий козак Юхим, права рука отамана Заболотного на прізвисько Лісовий звір, після довгих роздумів переходить на сторону червоних. За повідомленнями преси, до зйомки «Лісового звіра» у Вінниці було залучено усі розташовані там військові частини[473].

Автор сценарію Д. Бузько відзначав, що сценарій був саме таким, якого вимагала насичена життєвою правдою тема про боротьбу з політичним бандитизмом в Україні, точніше — про справжній епізод цієї боротьби — про затримання відомого на півдні отамана Заболотного. «Та Правління бажало розвинути цей епізод в загальній широкій картині політичного бандитизму на Україні. Як і в «Укразія», проявляючи яскраво хворобу перших кроків розвитку — прагнення в одному фільмі подати мало не всю революцію, Правління вимагає від автора все більшої деталізації сценарію. З іншого боку — кінофабрика, режисура хотіла як можна більше романтичних пригод. І від первинного сценарію мало що залишилося. Фабульная нитка заплуталася в деталях. Режисура, що зняла занадто багато для односерійного фільму, безжально різала і рвала цю фабульную нитку. Врешті-решт, той сценарій, який можна було побачити у фільмі, вже ніяк не можна було назвати «побутовим» в розумінні життєвої правдивості; він — пригодницько-ро-

468. Уразов. И. «Остап Бандура» // Пролетарий. — 1924. — № 70(188). — 27 марта. — С. 3.
469. Холмская «Остап Бандура» (В «Художественном») // Кино-неделя. — 1924. — № 35. — [30 сентября]. — С. 8.
470. Скрынников В. «Остап Бандура» // Рабочий зритель. — 1924. — № 24. — 26 октября. — С. 13.
471. М. В. «Остап Бандура» // Кино-неделя. — 1924. — № 33. — 16 сентября. — С. 4.
472. ВУФКУ: [Ред. ст.] // Пролеткино. — 1924. — № 3. — С. 42.
473. Кинопроизводство: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1924. — № 32. — [Май]. — С. 8.



Кадри з фільму «Лісовий звір», 1924 р.



мантичний, як і «Укразія»; тільки зроблений він на іншому матеріалі»[474].

Картина була одною із найважливіших для ВУФКУ картин, і про процес зйомки часто повідомлялося в пресі[475]. Думки рецензентів були практично однотипними. Одні вважали, що фільм затягнутий[476] і деякі елементи запозичені з пригодницької картини «Червоні дияволята», і що радянські глядачі давно переросли «Лісового звіра»:

«В образі отамана було в міру жорстоке, звірине і в міру просте людське. Лісовий звір не лише щохвилини вбивав кого-небудь, але і смачно пив горілку, посмі-

474. Бузько Д. Шляхи розвитку кіно-сценарної справи на Україні: (Історико-мистецький нарис) / Дмитро Бузько // Життя й революція. — 1929. — Книжка IX. — Вересень. — С. 136.
475. Поддубный В. Как снимался «Лесной зверь»? / Виктор Поддубный // Силуэты. — 1924. — № 5(43). — 3 декабря. — С. 156
476. Лель «Лесной зверь» // Театральная неделя. — 1925. — № 4. — С. 6.

хався і щось міркував. Майже усі актори, особливо в ролях позитивних героїв, перед апаратом були безпорадними істотами. Бандит, що розкаявся, був фальшивим і солодким. Усі актори грали без пауз і акцентів»[477].

Інші рецензенти звертали увагу на те, що політична і соціальна сторона бандитизму у фільмі лише частково розкриті, і невдачу режисера списували на слабкий сценарій, в якому означено лише зовнішні сторони бандитизму[478]. Та, тим не менше, разом із критикою деякі рецензенти відзначали, що «Лісовий звір» — одна із кращих картин виробництва ВУФКУ:

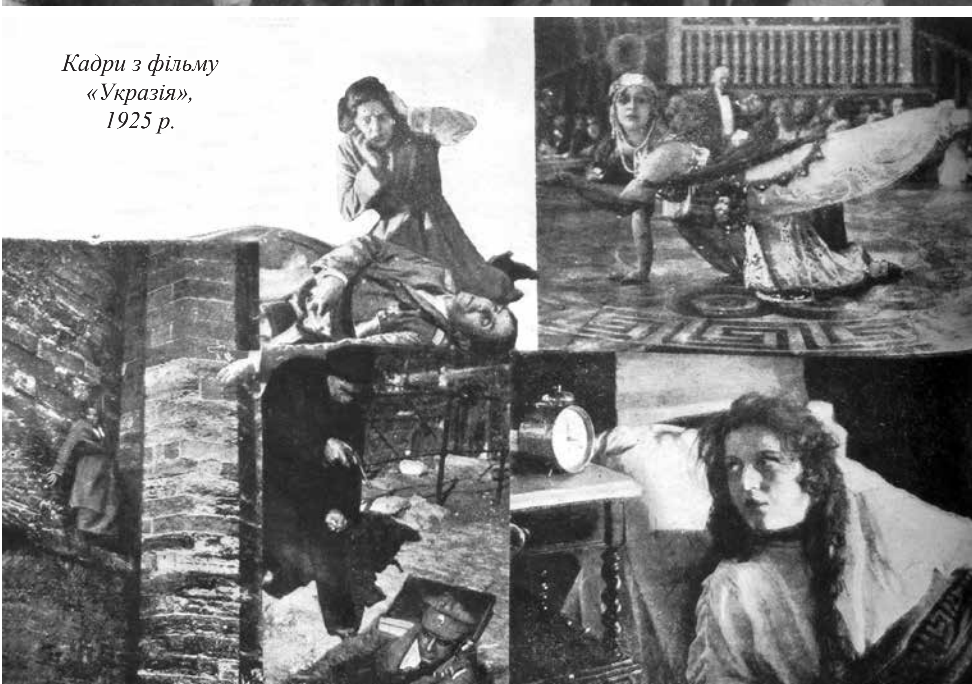
«Не цілком впоралося із завданнями і ВУФКУ. Картина змальовує побут лісових бандитів, їхні нальоти на села, боротьбу з ними НК, але соціальних витоків бандитизму, соціальних причин його — ставлення до нього селян — ні. Немає і твердого сюжету; він заплутаний і малозрозумілий. Та, тим не менше, фільм заслуговує на увагу завдяки винятковій динамічності і яскравості окремих моментів. <…> Разом із тим, постановник картини Лундін, удається до дешевих, заяложених і технічно погано виконаних ефектів (напр., відрубана бутафорська голова). Слабкі місця комічного характеру, що переходять часом в грубий шарж і пахнуть трафаретом; не ефектні сцени «вищих» бандитів, що пиячать в еміграції. Не вдалося ВУФКУ викорінити і свої старі гріхи: фотографія «Лісового звіра» далеко не блискуча, а освітлення іноді слабке — доводиться напружувати зір. <…> Та гра дуже хороша. Чітко окреслений образ комуністки Нати. Рішучі, завжди виправдані рухи, виразна і багата міміка, фотогенічна зовнішність дають можливість припускати, що ВУФКУ вдалося знайти актрису, брак якої помітний був у всіх попередніх фільмах. Капралову вдалося добре передати психологію українського парубка зі здоровою закваскою, що випадково потрапив до табору бандитів, але зберіг здорову ясність думки, що дозволила йому за першої нагоди усвідомити свої помилки і перейти на сторону червоних. У цілому «Лісовий звір» доки найкраще з усього, випущеного ВУФКУ»[479].



У 1925 році було випущено ще дві картини про Громадянську війну. Двосерійна картина «Укразія» замислювалася як наймасштабніша кінопостановка, на яку ВУФКУ витратило колосальні кошти. Сценарій «Україна і Азія» написали прозаїк Микола

477. Соколов И. Лесной зверь // Новый зритель. — 1926. — № 27(130). — 6 июля. — С. 16.
478. Уэйтинг. «Лесной зверь» // Театральная неделя. — 1925. — № 4. — 19 февраля. — С. 6.
479. Ур. «Лесной зверь» // Кино-неделя. — 1925. — № 4. — 21 января. — С. 12.





Кадри з фільму «Укразія», 1925 р.

Борисов[480] і сценарист і режисер Георгій Стабовий, під літературним псевдонімом «Кадр»[481]. Український письменник Дмитро Бузько, зокрема, відзначав:

480. З головним героєм «Укразії» англійським кореспондентом містером Дройдом, якого застала революція, М. Борисов в 1929 році написав твір «Четверги містера Дройда».

481. ВУФКУ: [Ред. ст.] // Пролеткино. — 1924. — № 3. — С. 42; Украина: [Ред. ст.] // Кино-неделя. — 1924. — № 3. — 26 февраля. — С. 7.

«Борисов і Стабовий, російські літератори, про віддзеркалення українського життя вони мало піклувалися. У них було інше завдання: дати дійсно кінематографічну, насичену інтригою, динамікою фабулу, і вони написали величезний сценарій, який, мабуть, в постановці дав би три-чотири серії. Але сценарій сильно перероблявся. Вже не на фабриці, а під впливом центру Правління ВУФКУ, яке намагалося якомога більше знайти у ньому, так званих, ідеологічних моментів, — з інтриги і авантюри перенести центр тяжіння на відтворення підпільної революційної роботи під час білої окупації. Частково ця мета досягається. Але тільки частково. Сценарій, навіть перероблений, залишається далеким від життєвої правди, а є авантюристською романтикою»[482].

Постановку доручили найдосвідченішому режисерові Петру Чардиніну. Зйомки картини тривали більше п'яти місяців у різних містах України[483], із залученням до 3 000 статистів[484]. Прем'єра фільму повинна була відбутися одночасно в Москві, Ленінграді, Харкові, Києві й Одесі[485]. Основу сценарію склали документи Одеського Істпарта і спогади відповідальних партійних працівників, безпосередніх учасників подій Громадянської війни 1918–1920 років в «українській Азії»[486].

Постановка пригодницьких картин про Громадянську війну була пов'язана з певними ризиками, оскільки тема картини вже була дуже добре відома глядачам, — білі і червоні, білий тил, червоне підпілля, боротьба і перемога. До 1925 року на екрани СРСР вийшло чимало подібних картин різної якості. І вже сформувався певний стереотип героїв. Так, комуніст мав «натхненне» обличчя, довге волосся, ходив у шкіряній куртці з розстебнутим коміром. Типажі революціонерів створювалися за принципом «хороші герої мають бути красиві». Типажі поганих героїв, як правило, були жорстокі, негарні, в складних ситуаціях втрачали властиву впливовість, жорстокість і ставали об'єктами для кепкувань. Подібний підхід у характеристиці негативних персонажів був типовий для кіноагіток 1918–1920 років, коли негативні герої подавалися людьми безпорадними і карикатурними. Цей підхід мав дуже негативні наслідки, оскільки був помилковий, і глядачі, виховані на подібних фільмах, по влучному зауваженню українського письменника Олексія Полторацького, сприймали ворогів революції відомим гаслом «шапками закидаємо»[487].

Незважаючи на те, що впливовий на той час російський письменник і політичний діяч В. Кіршон дав українським фільмам про Громадянську війну («Укразія», «Трипільська трагедія», «Лісовий звір») принизливу характеристику — «дуже грубі і безглуздо зроблені агітаційні фільми»[488], стрічка «Укразія» мала широкий

482. Бузько Д. Вказ. пр. — С. 135–136.
483. Хроника [Ред. ст.] // Рабочий и театр. — 1924. — № 5. — 21 октября. — С. 20.
484. Новые фильмы ВУФКУ: [Ред. ст.] // Кино-неделя. — 1924. — № 33. — 16 сентября. — С. 10.
485. Кинопроизводство: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1924. — № 32. — [Май]. — С. 6, 8; Одесса: [Ред. ст.] // Кино-неделя. — 1924. — № 16. — 20 мая. — С. 2.
486. И. З. «Укразия»: (Новая фильма производства ВУФКУ) // Жизнь искусства. — 1924. — № 36(1009). — 2 сентября. — С. 14.
487. Полторацький О. Етюди до теорії кіна / Олексій Іванович Полторацький. — К.: Укртеакіновидав, 1930. — С. 40.
488. Киршон В. Под знаком «Мэри» / Владимир Киршон // На литературном посту. — 1927. — № 19. — Октябрь. — С. 31.

резонанс. Так, центральні радянські газети «Правда» і «Вісті» в один день — 22 лютого 1925 року — опублікували відгуки про «Укразію»[489].

«Укразія», на думку сучасників, ще не була реалістичним фільмом, але в ній уже замість абстрактних героїв, як, наприклад, у фільмі «Слюсар і канцлер», діяли відносно реальні персонажі. В цілому картина був прийнята добре. Багато російських рецензентів підкреслювали, що «Укразія» — перше велике досягнення ВУФКУ, але при цьому відзначали, що картина затягнута. Наведемо фрагменти деяких рецензій в українській і російській пресі на цей фільм:

«На долю «Укразії» припало вже чимало хороших відгуків. У більшості своїй вони, безумовно, заслужені, оскільки «Укразія» — перша вдала спроба створення революційного детектива («Червоні Дияволята» як явище виняткове і єдине ми не враховуємо. М. Б.). Сценарій цього разу ви-



Кадри з фільму «Укразія», 1925 р.

489. Об «Укразии»: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1925. — № 6. — 12 марта. — С. 4.

явився набагато кращим за схожі з ним сценарії з епохи Громадянської війни, які, зазвичай, блукали у трьох соснах кіновоєн, битвах, партизанських загонах і інших військових атрибутах. Головна перевага картини — її цікавість і неослабний інтерес, з яким глядач стежить за усіма перипетіями інтриги. Відсутність грубих постановочних дефектів і, на жаль, занадто ще частої у нас халтури, а також вельми прийнятна техніка постановки дуже сприяють такому гарному враженню, що залишає картина. «Укразія» показала, нарешті, що звертати свої погляди за кордон для нас далеко не обов'язково. Деякі кадри «Укразії» анітрохи не поступаються багатьом із закордонних "бойовиків"»[490].

«На перегляді «Укразії» усі почували себе дещо здивованими. Від радянської картини ще не звикли чекати цікавості фабули авантюрного роману, пінкертонівської інтриги. <…> Технічно багато чого майже блискуче. Нічні і натурні зйомки, типи виконавців, масовки. Освітлення і фотографія свідчать про те, що наші технічні можливості зростають з кожною новою роботою. І якщо тільки дещо згустити сюжетні фарби, ущільнити картину із 2-х серій в одну — «Укразія» стане одним із наших перших і справжніх "бойовиків"»[491].

«Серед радянських стрічок на теми пригод і подій з епохи Громадянської війни «Укразія» є великою роботою і у нас матиме успіх захоплюючого «бойовика». <…> Недоліком стрічки є також її надмірна растягнутість, рихлість у перших частинах, недостатня ув'язка окремих моментів. Багато повторень і зайвого. Стрічку можна і потрібно сильніше стиснути, зробити міцнішим монтаж. Але, загалом, у стрічці багато різноманітного цікавого матеріалу і проглядається вона із великим захопленням, легко і з підйомом. На жаль, гарячкове захоплення інтригою пригод не дало режисерові Чардиніну приділити більше уваги усій обстановці побуту. Є багато жваво схоплених характерних рисочок, але, загалом, характеристика побуту і розгорнутої соціальної боротьби — поверхнева. Мало показано село і походження партизанщини, селянська революція не прощупана углиб, недостатньо розкрита в усьому її цікавому побутовому змісті. У той же час у режисера є хороший розмах і темперамент в динаміці окремих сцен. Робота художника і оператора, цікава і ефектна в окремих моментах, як і робота режисера, — загалом, не спаяні, не злиті у строгий художній стиль, разом з яскравими місцями попадаються тьмяні і сіренькі. Але в цілому видно велику енергію і серйозну працю, що далеко перевершують колишнє кустарництво ВУФКУ. Мабуть, ВУФКУ переходить до серйозного виробництва у великому, масштабі»[492].

«"Укразия" задумана як грандіозна епопея Громадянської війни на Україні. Епопея вимагала монументальної, спокійної і величної форми, а постановник дав детектив. Насправді, хороший детектив, але не більше. Декілька героїв заступили собою епоху. Замість фронту, партизанщини і розвалу білих, дія розгортається в кафешантані, в курильні опіуму, у вигаданій, «несправжній» в'язниці і контррозвідці. Тільки тіла тифозних на дахах вагонів, один-два мітинги та танець на призовному пункті нагадують нам про справжню війну. Сценарій побудовано

490. Мих. Бе. «Укразия» // Искусство трудящимся. — 1925. — № 18. — 31 марта — 5 апреля. — С. 11.
491. Ал. А-в. Укразия // Новый зритель. — 1925. — № 9. — 3 марта. — С. 17.
492. Х. Х. «Укразия» // Кино-журнал АРК. — 1925. — № 1. — Январь. — С. 33; Н. Л. «Укразия» // Кино-журнал АРК. — 1925. — № 3. — Март. — С. 33.

за усіма правилами американських детективів. Постановка — велика за задумом і добросовісна по виконанню. В цілому «Укразія» — досягнення радянського кіно. Дві серії проглядаються з цікавістю. Ідеологічно постановка витримана, але занадто прямолінійна»[493].

«“Укразія” — великий день українського кіно. Перший фільм, який, по справедливості, може бути названий бойовиком. Борисов і Стабовий дали вміло складений сценарій, добре оформлений Чардиніним. Картина — велике досягнення ВУФКУ, і тому про неї варто написати докладніше звичайного. <…> Незважаючи на незначність технічних ресурсів ВУФКУ, Чардиніну вдалося добитися не лише хороших павільйонів, але і кадрів нічної зйомки (гонитва автомобілів, курильня опіуму та ін.). Трюки не перевантажують дії і добре вкомпановані в неї, масові і батальні сцени плановані зі знанням справи. Особливо слід зазначити чудову фотографію і освітлення (оператор — Завелєв). У цілому — хороший фільм, технічно — навіть дуже хороший, і залишається лише пошкодувати, що автори сценарію занадто поверхнево пробігли по сторінках історії революції на Україні»[494].

«“Укразія” — це слово (Україна — Азія) вигадав англійський кореспондент, що «відкриває» картину. І ця надуманість злегка відчувається і в усій картині, в усякому разі, в першій частині. І сценарист, мабуть, надто багато «надумав», дав грандіозний матеріал, що не завжди добре переварюється і робить картину надзвичайно довгою (перегляд тривав майже 4 години!), і тим самим страшно стомлює глядача (особливо — робітника) і притупляє його здатність сприймати. Це великий мінус: нечіткість, розпливчастість сценарію і розтягнутість фільму. В іншому картина — перше велике досягнення ВУФКУ. <…> Технічно картина зроблена прекрасно. Оператор Завелєв дав відмінну, чітку фотографію. Тільки псують картину довгі, занадто нарочито агітаційні написи. Загалом і в цілому картина — одна із кращих наших постановок. Вона, поза сумнівом, матиме величезний успіх у робочих клубах, якщо тільки не зіпсує її розтягнутість, що буквально пригнічує глядача. Але це, видно, вже хвороба нашої «південної» кінематографії («Зниклі скарби») і від цієї хвороби необхідно вилікуватися, пам’ятаючи, що картини робляться нами для робітника і селянського глядача і повинні до нього «доходити» не лише окремими моментами, але і усією своєю сукупністю. Побажаємо ВУФКУ, для повного успіху фільму, перемонтувати його в значно меншу кількість частин (приблизно, вісім)»[495].

Але, мабуть, самим схвальним відгуком стала редакторська стаття впливового радянського журналу «Життя мистецтва», в якому разом із критикою деякої трафаретності «Укразії» відзначалося, що знята сцена «одеських сходів» не поступається по професіоналізму однойменній сцені картини «Панцерник “Потьомкін”» С. М. Ейзенштейна:

«Потім Одеські сходи. Виявляється, ще до Ейзенштейна її використовував, наскільки міг, Чардинін. І, кажучи відверто, робота останнього мало чим поступається показу її створившими «Панцерник». Зняті знизу види, сходинки, що нескінченно йдуть вгору, загачені людською лавиною, що ллється потоком, який усе

493. Советская фильма [Ред. ст.] // Советское кино. — 1926. — № 2. — Март. — С. 31.
494. Кельвер П. «Укразия» / Павел Кельвер // Кино-неделя. — 1925. — № 4. — 21 января. — С. 17.
495. Сырник А. «Укразия» // Кино-неделя. — 1925. — № 10(57). — 3 марта. — С. 9.

змітає на своєму шляху, — ці сходи говорять і тут. Стерті, витоптані тисячами ступавших по них, вони, що громадяться своєю масою, грають і живуть разом зі статистами, що біжать. Такий вражаючий вплив заключних сцен дещо згладжує раніше припущені промахи фільми»[496].

Безумовно, картина «Укразія» створювалася ВУФКУ з таким розрахунком, щоб показати усі досягнення української кінематографії і при цьому бути цікавою для глядача, і мати комерційний успіх. У тих малочисельних негативних відгуках, картина критикувалася саме за такий підхід, затягнутість, як відзначалося вище, і відсутність необхідних акцентів на героїчній боротьбі пролетаріату:

«Загалом, не будь фільма така ваговита і задовга (2 серії — 20 частин), вона могла б з успіхом пройти на радянських екранах. У теперішньому вигляді, навряд чи, її витримає терпіння глядача»[497].

«В усіх бачених нами фільмах є один недолік — ходульністю розробки теми. Складалася вона, зазвичай, з таких елементів: приклади самовідданості і героїзму червоних (робітників, червоноармійців, підпільників), приклади підлості, боягузтва і тупості білих (офіцерів, капіталістів і, неодмінно, попів), декілька епізодів любовного або авантюрного характеру (для «інтриги») і, нарешті, фінальна перемога Червоної Армії. Природно, що така постановка питання не завжди досягала мети, а у більшості випадків навіть спотворювала правдивість моменту. Цей недолік є і в «Укразії» (принаймні, в першій її серії). Це основне, чим їй можна дорікнути. Далі — трохи показано партизанщину, цей яскравий для України момент, зовсім не показано роботу Червоної Армії(!), малоактивні робітники (не враховуючи сцен класичних мітингів і натхненно піднятих рук) і т. д. Нарешті, третій недолік — виняткова «грандіозність», тобто розтягнутість стрічки. У першій серії — 12 частин. Стільки ж — в другій. Це притуплює інтерес до неї, примушує розсіювати увагу глядача»[498].

«“Укразія” тепер — запізнілий відгомін численних агіток на тему про Громадянську війну, повторена варіація «Червоних партизан». Революція, хід історичних подій тут лише для фону і через «благонадійність» — не більше. Уся увага і сценариста, і постановника — на карколомній пригодницькій інтризі. Тут фігурують таємничі незнайомці, тут показують потайні ходи і курильні опіуму, несподівані арешти і такі ж швидкі втечі. Увесь цей набір бульварної цікавості змусив учасників фільму забути про найістотніше — необхідність показати, хоч би частково, героїчну боротьбу українського пролетаріату, його масовий революційний підйом, його перемогу»[499].

Картина «Арсенальці» (сцен. Г. Тасін; реж. Л. Курбас), що також вийшла на екрани у 1925 році, була не помічена. У одному з відгуків, який вдалося знайти, повідомлялося, що перед початком зйомок «відбулася об’єднана нарада з представниками Губкому, Губполітосвіти, військових частин, Арсеналу і учасниками Жовтневих подій у Києві»[500]. Короткометражний агітфільм, розіграний акто-

496. Укразия: [Ред. ст.] // Жизнь искусства. — 1926. — № 8(1087). — 23 февраля. — С. 17.
497. Лапин Б. Укразия // Новый зритель. — 1925. — № 8(111). — 22 февраля. — С. 18.
498. Укразия: [Ред. ст.] // Жизнь искусства. — 1926. — № 7(1086). — 16 февраля. — С. 15.
499. «Укразия»: [Ред. ст.] // Рабочий и театр. — 1926. — № 7(74). — 16 февраля. — С. 19.
500. На Украине: [Ред. ст.] // Кино-неделя. — 1925. — № 4. — 21 января. — С. 15.

рами театру «Березіль», розповідав про повстання робітників київського заводу «Арсенал» проти контрреволюційної Ради в роки Громадянської війни, і увійшов до другого номера кіножурналу «Маховик».

У 1926 році ВУФКУ випускає два малопримітні фільми, тематично пов'язані з Громадянською війною: «ПКП» (сцен.: Г. Стабовий, Я. Лівшиц; реж. А. Лундін), «Трипільська трагедія» (сцен. Г. Епік; реж. О. Анощенко) і два фільми, в яких намітився новий підхід до розкриття теми Громадянської війни — «Ордер на арешт» (сцен. С. Лазурін; реж. Г. Тасін), «Синій пакет» (сцен.: В. Ігнатович, Г. Шкурупій; реж. Ф. Лопатинський).

Для досягнення правдоподібності екранної оповіді ВУФКУ починає практикувати запрошення для участі в зйомках реальних учасників подій Громадянської війни. Колишній генерал армії УНР і повстанський отаман Ю. О. Тютюнник погоджується зіграти самого себе у фільмі «ПКП»[501]. Але залучення до зйомки реально діючого персонажа, на думку рецензента журналу «Робочий клуб», не гарантує отримання достовірності образу:

«"Гвоздем" фільму є участь у зйомці справжнього Тютюнника. Це добре в сенсі схожості, але, навряд чи, гарантує достовірність рисунку Тютюнника того часу. Тютюнник справжній, поза сумнівом, схильний показати себе таким, яким йому хочеться себе бачити»[502].

Командир дивізії Червоної армії Г. І. Котовський також дає згоду на участь разом із бійцями своєї кінноти в зйомках фільмів «ПКП» і «Трипільська трагедія»[503]. Але внаслідок трагічної загибелі Котовського був запрошений актор, що зовні нагадує червоного командира. У зйомках картини «Трипільська трагедія» брав участь один із небагатьох, що залишилися живими, комсомольців-киян у Трипіллі — Фастівський[504], а сценарій написав учасник цих подій — комсомолець Григорій Епік[505].

На зйомки фільму «ПКП», як і на фільм «Укразія», про що зазначалося вище, ВУФКУ були витрачені значні кошти. Для зйомок було залучено кращих операторів — Фрідріха Вериго-Даровського, Маріуса Гольдта, Йосипа Гудиму, Григорія Дробіна. Постановку доручили режисерам Акселю Лундіну і Георгію Стабовому. Окремі сцени фільму знімали Петро Чардинін і запрошений із Туреччини Ертугрул Мухсін-бей[506].

501. Л. М. Как работает одесская фабрика ВУФКУ // Театральная неделя. — 1926. — № 7. — 20 апреля. — С. 10; Л. Мог[илян]ський. «П.К.П.» — новий кінофільм для села // Селянський будинок. — 1926. — № 5. — Травень. — С. 75.
502. Ард. «П.К.П.» // Рабочий клуб. — 1926. — № 10(21). — Октябрь. — С. 71.
503. Съемки в Киеве: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1925. — № 2. — 1–7 грудня. — С. 6; Кінохроніка: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1925. — № 4. — С. 11; Кинобой на польской границе: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1925. — № 5. — С. 11; Л. Мог[илян]ський. «П.К.П.» — новий кінофільм для села // Селянський будинок. — 1926. — № 5. — Травень. — С. 75; «Трипольская трагедия»: [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1925. — № 39(90). — 29 сентября. — С. 23.
504. Мик. М. Производство ВУФКУ // Искусство и физкультура. — 1926. — № 10. — 1 декабря. — С. 14–15. У статті вказана неправильне прізвище — Хвастовський.
505. Трипольская трагедия: [Ред. ст.] // Советский экран. — 1925. — № 33. — 10 ноября. — С. 21.
506. Л. М. Как работает одесская фабрика ВУФКУ // Театральная неделя. — 1926. — № 7. — 20 апреля. — С. 10; «П.К.П.» — «1920–21 р»: [Ред. ст.] // Зоря. — 1926. — Ч. 19. — Липень. — С. 27; Работа фабрик ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 9. — С. 7.







Кадри з фільму «ПКП», 1926 р.

Основу фільму «ПКП» склали справжні історичні події (ПКП розшифровується як скорочене найменування державної залізниці «Польска колея панствова», але українські селяни абревіатуру розшифровували — «Пілсудський купив Петлюру»). Фільм про боротьбу більшовиків із петлюрівськими і польськими військами в Україні в 1920–1921 роках знімався під робочими назвами «1920–1921» і «Петлюрівщина і НК»[507]. Зйомки «грандіозної історичної фільми» прохо-

507. «П.К.П.»: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1926. — № 9. — 15 мая. — С. 12; Оператор. На Украине // Кино-журнал АРК. — 1925. — № 8. — Август. — С. 35.



Г. Епік

дили в Києві, Бердичеві й Житомирі. У павільйонах фабрики художник Соломон Зарицький побудував «Софіївський собор», центр «Всеукраїнського» шпигунства — палаци Петлюри і Пілсудського, «Бар Америкен» у Львові і т. д.[508]. Спочатку фільм замислювався як двосерійний, але, очевидно, після численної критики щодо затягнутості картини «Укразія» вирішили не ризикувати. У результаті картина «ПКП» була випущена у восьми частинах, і, тим не менш, рецензенти відзначали, що фільм «розтягнутий, нудний». Рецензент журналу «Робочий клуб» в розгорнутому відгуку відзначав сумбурність сюжету, і в той же час схвально відгукувався про операторську роботу і розвінчання у фільмі «Українського шовінізму часів УНР»:



Кадри з фільму «ПКП», 1926 р.

508. Л. Мог[илян]ський «П.К.П.» — «1920–21 роки» // Нове мистецтво. — 1926. — № 14(23). — 6 квітня. — С. 11.

«Чому картина слабка? Перш за все, звичайно, тому, що вона не має сюжету, або, вірніше, має їх не один. Вже однієї війни з поляками, узяття Києва поляками і відбирання його Червоною армією досить для створення прекрасної і цікавої картини. Але чи автор сценарію, або постановник, а може бути, і той, і інший не використовують благодатного матеріалу, перескакують далі: ряд картин концентраційного табору, життя української еміграції за кордоном, відносини Петлюри із Пілсудським, нальоти — усе це без досить міцного зв'язку подано в картині. І особливо яскраво подається новий момент — відношення Тютюнника до Петлюри. Цього теж достатньо для окремої картини. Але цей момент, як і перший, не отримує належного розвитку, і сенсу взаємин Петлюри і Тютюнника не роз'яснено. <…> Фільм зроблений, загалом, в технічному відношенні непогано. Хороший кадр із помираючим телефоністом, що перед смертю натискає сигнальну кнопку. Непогані зимові пейзажі. Загалом, незважаючи на недоліки, які корисно було б, за можливості, виправити, картина може допомогти глядачеві в сенсі развінчання українського шовінізму часів УНР»[509].

Також не отримав офіційного визнання і фільм «Трипільська трагедія» про розстріл полонених комсомольців села Трипілля під Києвом бандитами отамана Зеленого в 1919 році. Зйомки картини проходили у Трипіллі, Києві, Одесі та Ялті із залученням, за повідомленнями преси, для батальних сцен декількох тисяч осіб[510].

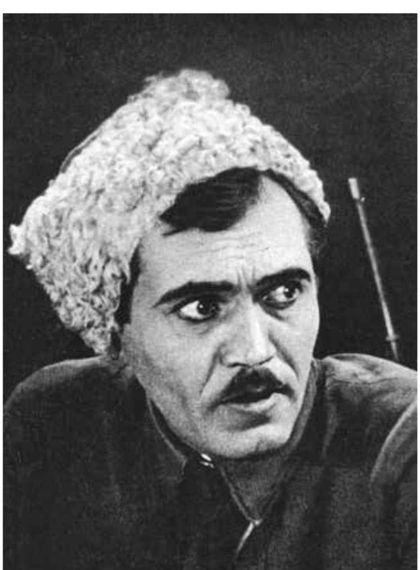
Деякі автори у своїх рецензіях обмежилися описом сюжету картини, без критичного аналізу[511]. Критиці піддалося поверхневе опрацювання характерів героїв картини[512] і, більшою мірою, натуралізм у показі тортур і розстрілів:

«Кров поливає фільму з першого до останнього кадру. Вбивства чергуються з насилиями, а насильства з тортурами. Усе це виконано з великою натуралістичною точністю. Справа, звичайно, не в тому, добре або погано давати так звану «кров на екрані». Уся справа тут в дозуванні. У Трипільській трагедії явно порушені пропорції. І сюжет, і сама тема тонуть і втрачаються у цій великій кількості жахів. Врешті-решт, це просто перестає діяти і викликає нудьгу. Знята і розіграна фільма посередньо. Ні добре, ні погано, як, втім, і завжди у ВУФКівській продукції»[513].

Про показ жорстокості на «усі смаки» в картині «Трипільська трагедія» зазначалося і в журналі «Радянський екран», на сторінках якого були опубліковані негативні відгуки про показ насильства в радянському кіно С. Будьонного, В. Пудовкіна, М. Асєєва, В. Шкловського, М. Семашка і Ю. Тарича. Автор однієї із статей медик, професор Московського університету М. Семашко, зокрема, зазначав:

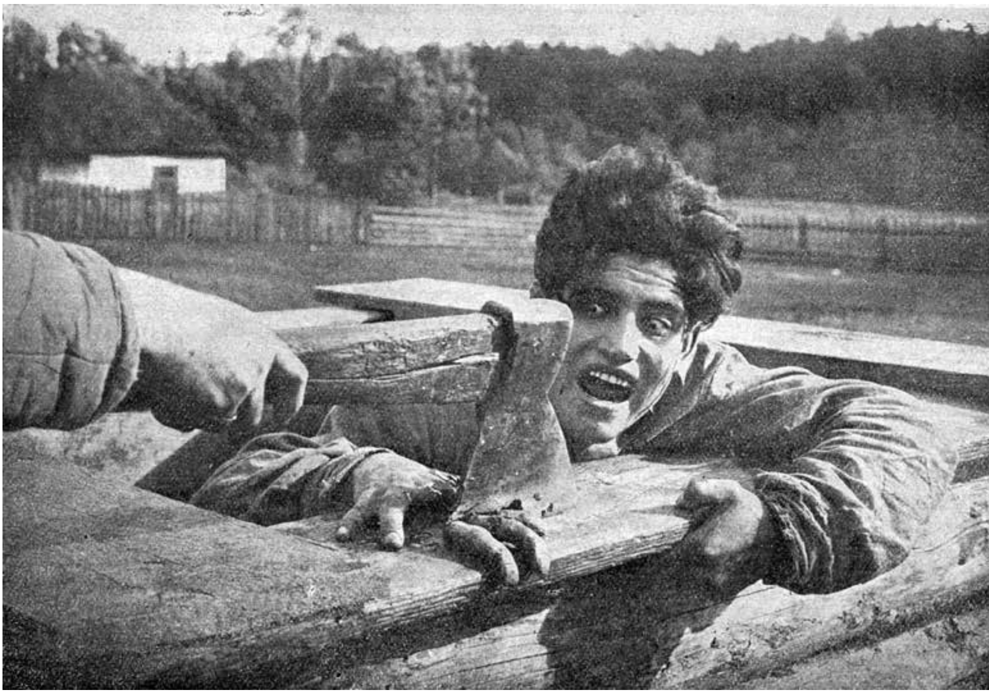
509. Ард. «П.К.П.» // Рабочий клуб. — 1926. — № 10(21). — Октябрь. — С. 71.
510. Трипольская трагедия: [Ред. ст.] // Советский экран. — 1925. — № 33. — 10 ноября. — С. 21.
511. Трипольская трагедия: [Ред. ст.] // Советский экран. — 1926. — № 13. — С. 8–9; «Трипольская трагедия»: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 28. — 1–7 червня. — С. 2.
512. Ард. «Трипільска трагедія» // Рабочий клуб. — 1926. — № 5(17). — Май. — С. 12. Хотя, рецензент указывал, что фильм «пользуется колоссальным успехом» и производит впечатление «реализмом трагических эпизодов».
513. Советская фильма: [Ред. ст.] // Советское кино. — 1926. — № 6/7. — С. 30.







Кадри з фільму «Трипільська трагедія», 1926 р.





Кадри з фільму «Трипільська трагедія», 1926 р.

«Я категорично протестую проти «кривавого ухилу» багатьох останніх кінокартин. Протестую, передусім, тому, що ніякої іншої мети, окрім «трюка», що лоскоче нерви, усі ці криваві сцени не мають»[514].

Переважну більшість українських фільмів на тему Громадянської війни («Остап Бандура», «Лісовий звір», «Укразія», «ПКП», «Трипільська трагедія» та ін.) відображували в кіно період боротьби пролетаріату і селянства з капіталізмом. Фільми ставилися за методами агітки, плакату, без особливого заглиблення в суть явища, сценарій будувався за певним шаблоном — паралельний показ хороших, відважних партизан і нікчемних білих, тобто з одного боку — безглузді буржуї, що знущаються і катують своїх класових ворогів, з іншого — розумні, героїчні,

514. Кровь на экране: [Ред. ст.] // Советский экран. — 1927. — № 32. — С. 4.



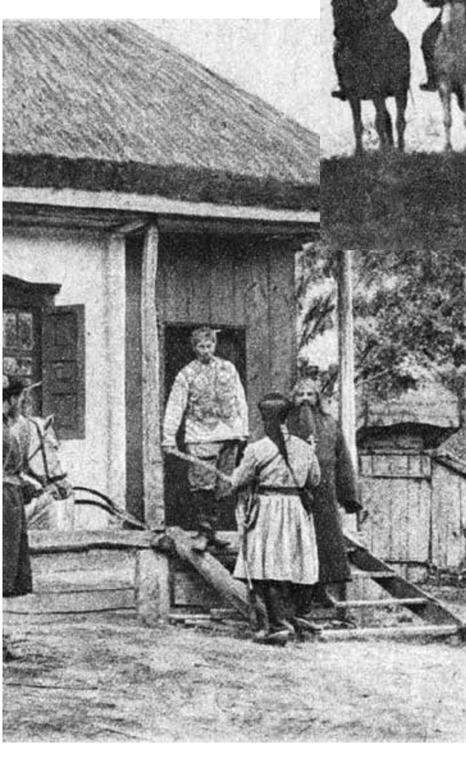
Кадри з фільму «Трипільська трагедія», 1926 р.





Кадри з фільму «Синій пакет», 1926 р.













Кадри з фільму «Синій пакет», 1926 р.



доброзичливі представники робочого класу. Але фільми про події Громадянської війни вимагали інших форм, іншого втілення. Від голої агітки, від трафаретної схеми — до поглибленого виявлення моментів класової боротьби, від спрощеного зовнішнього віддзеркалення подій до більш конкретної індивідуалізації учасників подій.

З цієї точки зору був цікавий фільм «Синій пакет» за мотивами оповідання К. Гайна «В ім'я дисципліни», що змальовує героїв Громадянської війни з іншого ракурсу. Молодий робочий Петро везе в партизанський табір пакет із червоноармійського штабу. По дорозі він заїжджає до знайомої дівчини Надійки. Батько дівчини — кулак — викрадає пакет. Петро приїжджає в табір без пакету і його засуджують до розстрілу. Картина «Синій пакет» стала дебютною роботою режисера театру

«Березіль» Ф. Лопатинського[515]. Фільм знімався в Києві, Одесі й в Люботині під Харковом.

На думку рецензента журналу «Кіно» Д. Бялик, фільм не був голою і схематичною агітацією, а зробив першу спробу психологічно поглибити її, краще дізнатися про живих людей, що брали участь в революції, а не про схематичні фігури[516].

Цікавіше, з точки зору психологічного промальовування характерів, був зроблений фільм «Ордер на арешт». Надія Каргальска, дружина партробітника, залишається з дитиною в маленькому містечку, зайнятому білогвардійцями. Перед евакуацією її чоловік залишає їй пакет з директивами підпільному комітету. По доносу Надію заарештовують і на допиті показують сфабрикований донос її чоловіка, в якому згадується про пакет. Не витримавши натиску, жінка захворює і в маренні видає підпільників[517]. Про «зраду» Надії дізнаються в ЦК і виписують ордер на її арешт. Надія кінчає життя самогубством[518].

Режисер картини Г. Тасін відзначав, що «Ордер на арешт» більшою мірою психологічна драма, і його захопила в сценарії відсутність шаблонів і штампів — С. Лазурін у своєму сценарії змалював живих людей без перебільшення і умовностей, які, зазвичай, властиві екранним героям. Також Тасін підкреслював, що його привабила в цьому сценарії можливість вивести на перший план роботу з акторами[519].



515. «Синий пакет»: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 23. — С. 2; «Синий пакет»: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 27. — 25–31 травня. — С. 11.
516. Бялик Д. «Синій пакет» / Дмитро Бялик // Кіно. — 1926. — № 5. — Березень. — С. 19.
517. Через два года вышел малопримечательный фильм А. Соловьева «Законы шторма», в котором главный герой, также в полусознательном состоянии выдает подпольщиков.
518. «Ордер на арест»: [Ред. ст.] // Советский экран. — 1927. — № 4. — 22 января. — С. 10.
519. Тасін Г. Шматки роботи // Кіно. — 1927. — № 2(14). — Січень. — С. 2.





Кадри з фільму «Ордер на арешт», 1926 р.

Фільм отримав полярно протилежну критику. Психологічна складова фільму у одних рецензентів викликала захоплення, у інших — нерозуміння:

«Цей фільм побудований на психологічних моментах. У ньому немає надуманих положень. Усі драматичні моменти, а їх немало у фільмі, психологічно виправдані, вони витікають із ситуації, що склалася. Одне кільце чіпляється за інше. А в результаті його фільм справляє сильне й агітаційне враження. Він сприяє класовому усвідомленню трудящих і викликає гнів проти білогвардійщини. А цього ефекту не завжди досягає фільм чисто агітаційний. З технічного боку фільм «Ордер на арешт» зроблено вправно»[520].

520. Нові фільми: [Ред. ст.] // Культура і побут. — 1927. — № 8. — 26 лютого. — С. 5.



Кадри з фільму «Ордер на арешт», 1926 р.





«Проте справжня біда режисера в тому, що він не уміє організувати свої образи… Каргальска з перших же кадрів картини тримає обладунки революціонерки, і глядач мимоволі дивується, коли бачить потім її стійкість у боротьбі з контррозвідкою. Але як тільки у глядача, під впливом цих вражень, починає складатися новий образ стійкої революціонерки, режисер поспішає зламати його. Начальник контррозвідки (за допомогою дуже наївних прийомів) запевнив Каргальску, що вона видана своїм чоловіком, і Каргальска поспішає покінчити життя самогубством»[521].

Камерний по своїй структурі фільм був цікавий, передусім, саме психологізмом, а не постановочним розмахом. Українські режисери починають усвідомлювати, що набагато цікавіше і перспективніше працювати з малими формами, більшою мірою приділяти увагу вимальовуванню характерів, людських доль, понівечених Громадянською війною.

Картина «Два дні» (1928, сцен. С. Лазурін; реж. Г. Стабовий) виділялася із більшості продукції ВУФКУ саме тим, що місце дії розгорталося в одному будинку, а час дії — протягом двох днів. Стабовий зрозумів — в кінематографії не можна оперувати занадто великою кількістю матеріалу, тож він узяв невеликий матеріал, але добре і ретельно його розробив.



Революція зруйнувала вікові традиції і висунула нові принципи соціального життя. Картина «Два дні» стала першою спробою психологічно обґрунтувати поведінку

521. Фельдман К. Что на экране // Советский экран. — 1928. — № 7. — С. 13.





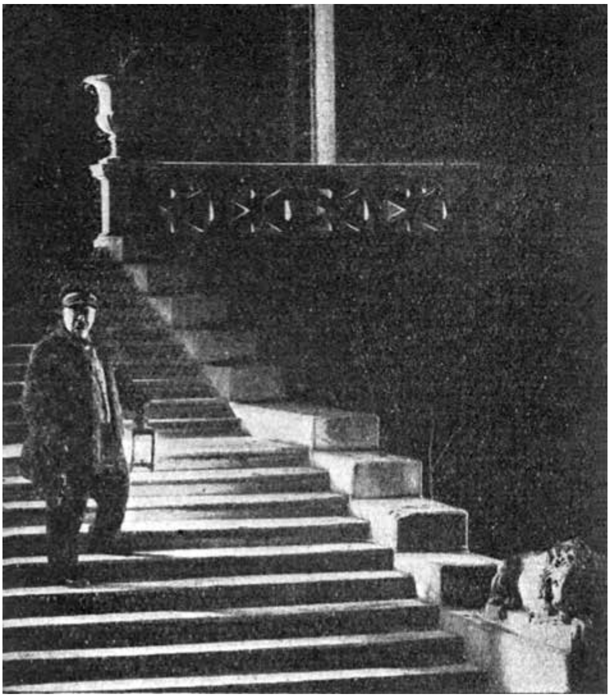
Кадри з фільму «Два дні», 1927 р.







С. Мінін у фільмі «Два дні», 1927 р.



і переродження звичайної, непомітної, з точки зору великих соціальних масштабів, простої людини, що спочатку не прийняла революцію.

Картина «Два дні» про трагедію старого швейцара Антона, що надто пізно зрозумів, що правда життя на стороні його сина, який прийняв революцію. Події, що перевернули весь внутрішній світ старого, сталися протягом двох днів. У перший день місто узяла Червона армія, а один із командирів виявився його син Андрій. Швейцар відрікся від сина, в якому побачив порушника звичайного і освяченого віками порядку речей. У другий день місто узяли білогвардійці, і старий став свідком смерті свого сина.

Фільм став справжньою подією в українському кіно. Центральні газети «Правда» і «Вісті» відмітили цю роботу українських кінематографістів. Зокрема, газета «Труд» зазначала, що «при усій своїй схематичності та деякій мелодраматичності має все ж справу з живою людиною і з живим життям»[522]. Багато рецензентів відмічали реалістичну гру І. Замичковського, прекрасну операторську роботу Д. Демуцького і прекрасну режисуру Г. Стабового:

«Постановник Стабовий показав відмінну роботу над плівкою і хорошу — над людьми. Замичковський — хвилюючий старий лакей. Театральність його методів компенсується зворушливим ліризмом. Він примушує мучитися, страждати, жаліти. Оператор Демуцький (одноліток по роботі постановника Стабового) — цікавий і вправний майстер»[523].

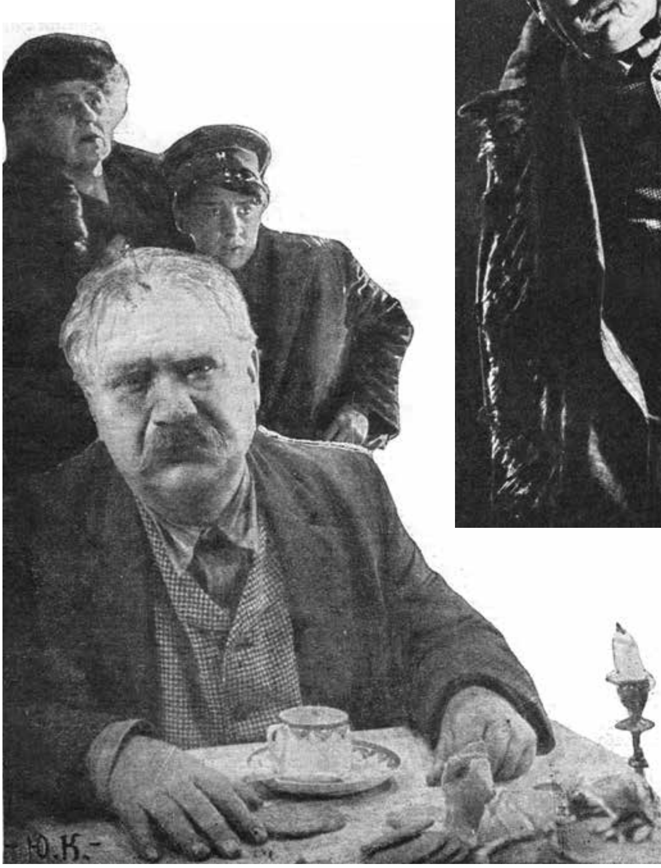
«Світло — кращий художник в кіно, і воно чудово використане у «Двох днях». Світлотіні дають прекрасні образотворчі ефекти. Старого грає український артист Замичковський. М'яка реалістична гра цього артиста повна великої психологічної виправданості і внутрішньої сили. «Два дні» — рідкісна фільма, в якій режисер, сценарист і актор приведені у взаємне рівнодення. Цього разу фільму можна вважати першою перемогою ВУФКУ»[524].

«Звичайно, тут справа ще і в хорошій акторській роботі. Замичковський дав у «Двох днях» зразок гри, що правильно театралізувалася в кіно. Значна перевага «Двох днів» ще й в тому, що стрічка дуже легко сприймається. Стабовий змон-

522. Цит. за: Г-ан. «Два дня» // Рабис. — 1928. — № 8. — 21 февраля. — С. 9.
523. Вираж. «Два дня» // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 20(121). — 15 ноября. — С. 13.
524. «Два дня»: [Ред. ст.] // Рабочий и театр. — 1928. — № 9(180). — 25 февраля. — С. 15.







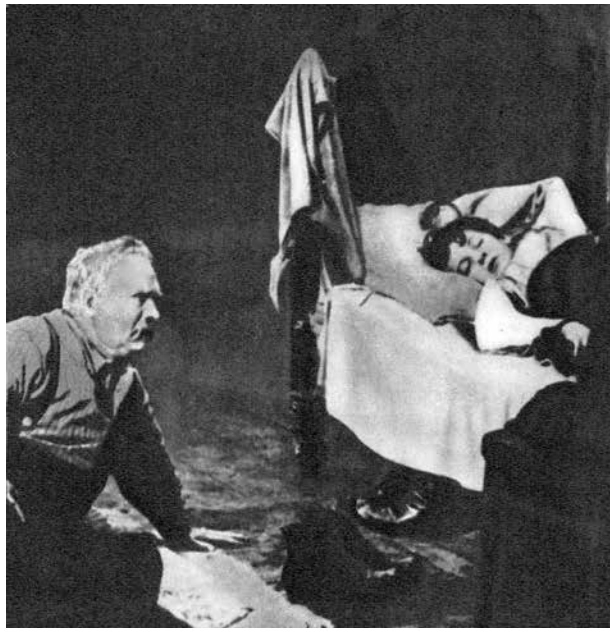
І. Замичковський
у фільмі «Два дні»,
1927 р.

тував стрічку приємно, просто і закруглено. Він абсолютно правильно ставить точку після кожної частини. Кожна частина дійсно закруглена і закінчена»[525].

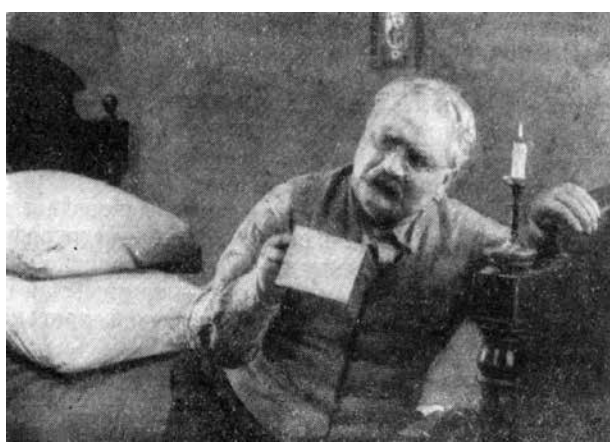
Примітно, що разом із українською пресою позитивно про фільм відізвалися російські журнали, у тому числі «Робітник і театр» і фундаментальне видання «Життя мистецтва». Також, що досить важливо, в цілому позитивну рецензію дав впливовий російський критик Лев Шатов:

«Режисер Стабовий поряд з великою яскравістю дає і мляву театральність. Можливо, це наслідок погано зрозумілого імпресіонізму західного кіно.

525. В.Н. Два дня // Жизнь искусства. — 1928. — № 10(1189). — 6 марта. — С. 17.



І. Замичковський у фільмі «Два дні», 1927 р.



Незважаючи на ці недоліки, фільма, в цілому, задовольняє. Вона політично насичена і кінематографічно чесна. Сценарист, режисер, оператор, актори діють не наосліп, а керуючись матеріалом; вони мислять і працюють кінематографічно, хоча і не завжди з досить зрілою свідомістю. Якщо згадати усю продукцію ВУФКУ, показану в Москві раніше — від «Аліма» і «Укразії» до «Тараса Трясило» і «Сорочинського ярмарку», — «Два дні» є радісним свідченням великого зрушення у виробничій роботі ВУФКУ»[526].

Окрім Л. Шатова про вплив імпресіонізму західного кіно, головним чином німецького, на постановника картини зазначали й інші рецензенти. Московська «Кіно-газета», зокрема, писала:

«Німецький імпресіонізм ще не перетравлений на одеській фабриці, по-своєму, по-радянськи і по-українськи, — він дещо спотворює прямими запозиченнями авторські особи Стабового і Демуцького. Але в їх роботі є вже художня культура, вибір і намір, що далеко підносяться над колишніми картинами ВУФКУ»[527].

Оглядач журналу «Нове мистецтво», також відзначав вплив німецького імпресіонізму на авторів картини, зокрема, фільму «Остання людина» Еміля Яннінгса.

«Кращий зразок психологічного імпресіоністського фільму — «Остання людина», з відомим Яннінгсом. Вплив цього талановитого майстра помітно позна-

526. Шатов Л. «Два дня» / Лев Шатов // Новый зритель. — 1927. — № 52(207). — 27 декабря. — С. 12.
527. Цит. за: Г-ан. «Два дня» // Рабис. — 1928. — № 8. — 21 февраля. — С. 9.

чається на «Двох днях». Режисер узяв від «Останньої людини» повільний темп, характер деталей (зібрання, папірці на вітрі), спосіб освітлення кадру…»[528].

Взаємовідношенням батьків і дітей, що виявилися по різні сторони барикад в роки Громадянської війни, присвячено і фільм «Нічний візник» (1929, сцен. М. Зац; реж. Г. Тасін). Одеса знаходиться під контролем білогвардійських військ. Візник Гордій Ярощук, прибічник царського режиму, дізнається, що його дочка Катя перебуває в підпільній більшовицькій організації і разом з робітником-більшовиком в підпільній друкарні видає революційні прокламації. Ярощук намагається переконати дочку не зв’язуватися з підпільниками. Але зазнавши фіаско, доносить у контррозвідку на її товариша і цим мимоволі зраджує свою дочку. Контррозвідка заарештовує Катю. За наказом офіцерів Ярощуку доводиться везти її в контррозвідку. На очах у батька Катю вбивають. Через день Ярощуку знову доводиться везти тих же офіцерів із заарештованим товаришем Каті. Старий вирішує помститися вбивцям дочки і врятувати заарештованого. На крутому повороті він подає знак заарештованому, той вистрибує з коляски, а Ярощук направляє прольотку під укіс і гине разом із вбивцями своєї дочки.

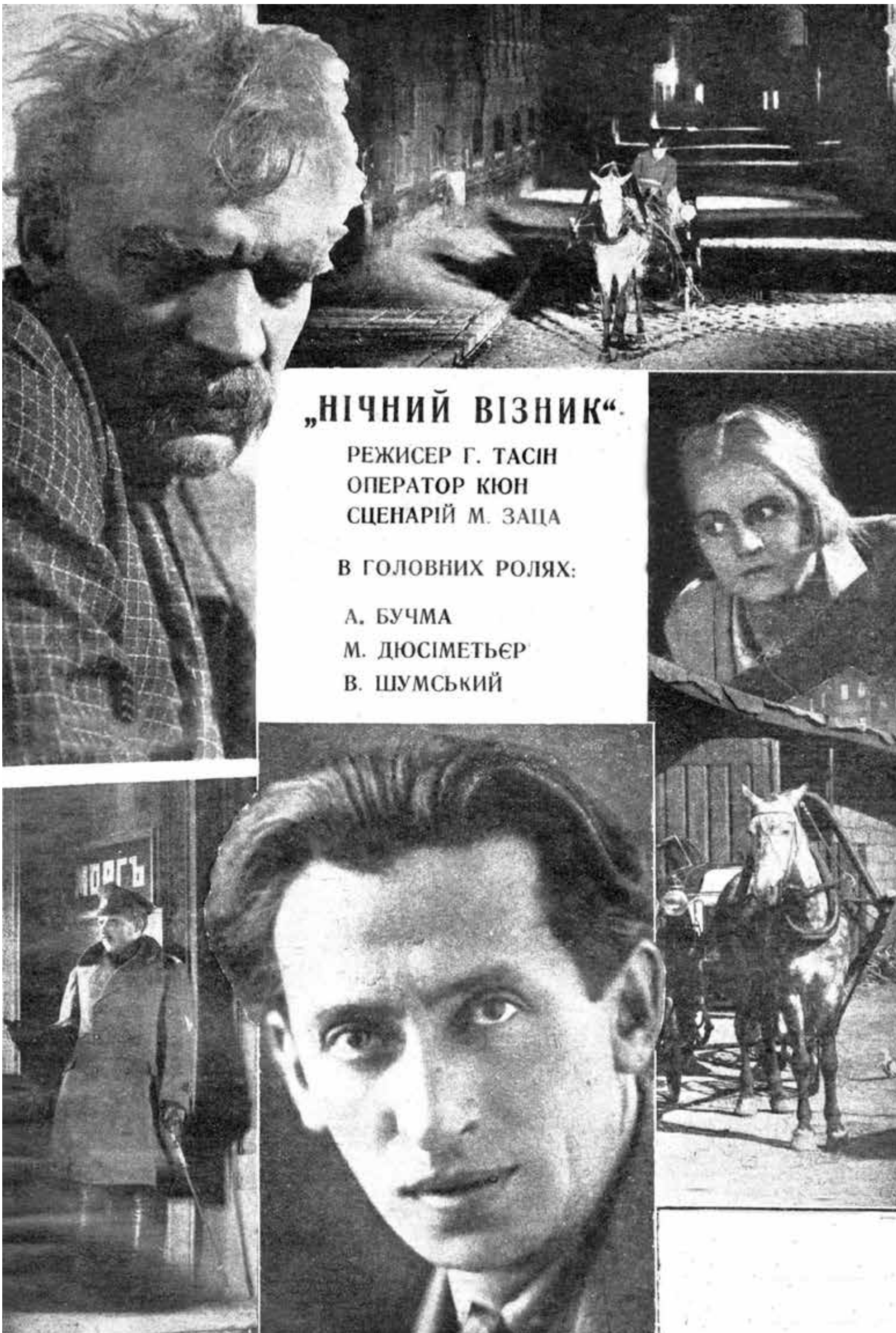
У композиційному плані фільм розділений на два нерівні композиційні шматки. Перший складається із 5 частин. У нім показані перипетії, що стосуються дочки. Другий включає останню частину. По суті ідеологічний перелом в психіці візника відбувається в останній частині. Експеримент Тасіна був прийнятий неоднозначно. Рецензент журналу «Молодняк» піддав фільм жорсткій критиці, причому під удар потрапив і Тасін, і виконавець головної ролі Амвросій Бучма:

«Переходячи до мінусів фільму, відзначимо, передусім, відсутність чітко окресленої специфіки кінопоказу. Зате знаходимо у фільмі літературу — швидше розказано, і не показано. Не все гаразд і у сюжетній тканині <…> в російській кінематографії показ речей майстерно використовує Кулешов. «Нічний візник» подає їх якось по-учнівськи несміливо, доводячи експериментально-дослідний характер фільму, що не переміг учнівство. Звідси походить і сутінковий характер кадрів. <…> Навіть гра арт. Бучми не додає нічого нового до його особистості, відомого з інших картин»[529].



Стосовно режисури з рецензентом «Молодняка» багато хто погодився, але критика А. Бучми видалася необґрунтованою. Практично усі критики відмічали, що ак-

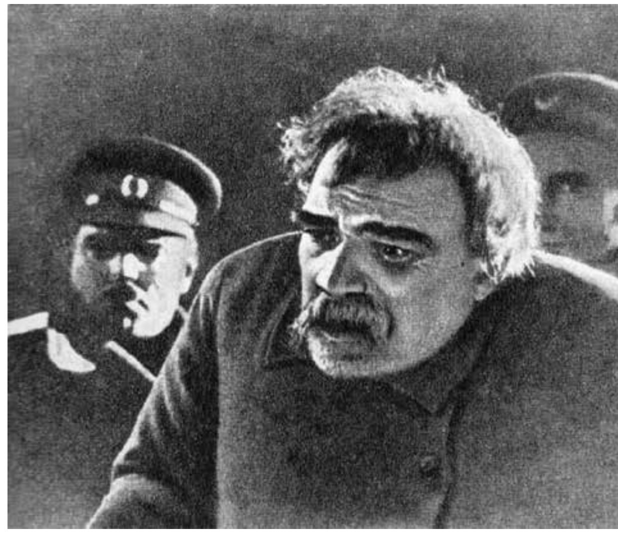
528. Мих. К. Два дні // Нове мистецтво. — 1927. — № 26(67). — 6 грудня. — С. 7.
529. Два фільми ВУФКУ: [Ред. ст.] // Молодняк. — 1929. — № 9(33). — Вересень. — С. 112.



Кадри з фільму «Нічний візник», 1928 р.

торський талант актора найяскравіше розкрився саме в цьому фільмі, і що режисура була спрямована більшою мірою на те, щоб якнайвигідніше показати чудового українського актора:

«Тасін не відкриває ніяких формальних «Америк», як роблять це Ейзенштейн, Пудовкін, Довженко, Вєртов. Ні, він просто опанував кінематографічну грамоту. <…> Не можна не згадати і про талановитого виконавця центральної ролі картини — Бучму. Нарешті артист знайшов роль, що цілком відповідає його непересічним виразним здібностям. Усе, що досі створив Бучма в кіно (Т. Шевченка, шофер в «Проданому апетиті», ув'язнений у фільмі «За стіною», музикант у «Напередодні», Джиммі Хіггінс), яким би цікавим це не було, — все-таки далеко слабкіше порівняно з образом, показаним у цьому фільмі. Це остаточно переконує нас, що Бучма, передусім, актор широкого трагічного діапазону, і йому слід вибирати саме такого масштабу ролі, а не розмінюватися на дрібниці, як це було досі»[530].



А. Бучма у фільмі «Нічний візник», 1928 р.



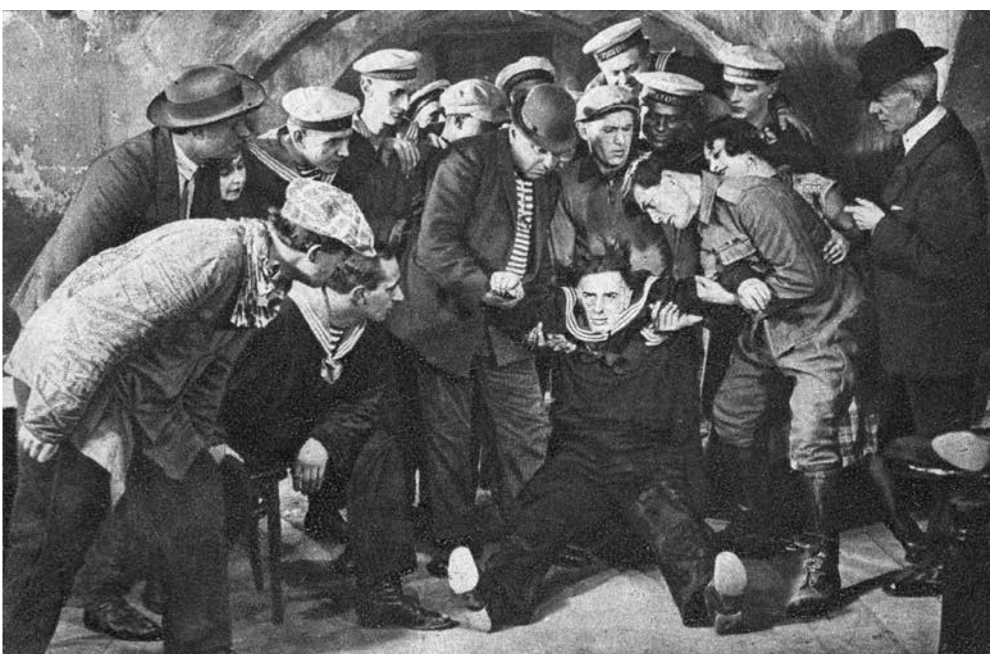
«Дуже культурна по оформленню картина «Нічний візник» страждає все тим же розладом між показаними і дійсними намірами її авторів. Дія відбувається у дні Громадянської війни, дійові особи — червоні підпільники у тилу у білих, але… центр тяжіння фільми не в цьому. Він перенесений за західноєвропейським зразком на «зірку», центральну акторську фігуру — Бучму в ролі візника. Цей персонаж старанно випнутий на перший план, обіграний з усіх боків, затулив усе

530. Гец С. «Нічний візник» / Семен Гец // Комсомолець України. — 1929. — № 22(817). — 27 січня. — С. 4; Гец С. Украинская кинематография на переломе («Арсенал», «Ночной извозчик» и «Бенефис клоуна Жоржа») / Семен Гец // Жизнь искусства. — 1929. — 15(1335). — 7 апреля. — С. 19.

інше. Навіть самий хід дії, зокрема трагічна розв'язка, — обумовлені великою мірою розрахунком на найбільш виграшну подачу актора»[531].

Ідейна суть фільмів «Два дні» і «Нічний візник» полягала у віддзеркаленні приходу до революції людей, які будь-то через звичку, відсталість, прихильність до приватної власності або з інших причин спочатку цуралися її.

До теми Громадянської війни неодноразово звертався і О. Довженко. У 1927 році на екрани вийшов його пригодницький фільм «Сумка дипкур'єра» (про двох дипломатичних кур'єрів, які везли важливі документи)[532]. Рецензент українського журналу «Кіно» відзначав, що у фільмі «надто багато зовнішньої дії — гонитви, бійки, постріли, вбивства. За подіями не видно людей. Діють схематичні фігури: шпигуни, комуністи-дипкур'єри і тому подібне». І в той же час «Довженко використовував усі засоби, щоб уникнути дешевих штампів і голої авантюрності. І йому значною мірою це вдалося»[533].



Його російські колеги були категоричніші. К. Фельдман вважав, що картина «Сумка дипкур'єра» була «лише досить невиразними підсумками простого ознайомлення молодого режисера із технікою кіно»[534]. Б. Мезінг на сторінках журналу «Робітник і театр» також опублікував негативну рецензію:

«Катастрофічна безграмотність ВУФКУ приймає загрозливі розміри. «Сумка дипкур'єра» ще зайве тому підтвердження. Режисер Довженко, засвоївши декіль-

531. «Большое горе маленькой женщины», «Ночной извозчик», «Накануне»: [Ред. ст.] // Кино и жизнь. — 1929. — № 3. — С. 12.
532. О. Б. Сумка дипкур'єра / О. Б. // Всесвіт. — 1927. — № 7. — 13 лютого. — С. 13–14.
533. Ніл. Портфель дипкур'єра / Ніл // Кіно. — 1927. — № 3(15). — Лютий. — С. 2.
534. Фельдман К. «Арсенал» / Константин Фельдман // Советский экран. — 1929. — № 11. — С. 4.





Кадри з фільму «Сумка дипкур'єра», 1927 р.



ка сучасних монтажних прийомів, механічно і без всякого розбору вкраплює їх в свою роботу. Від цього фільма не робиться краще. Донезмоги примітивна історія, поставлена у дусі допотопного детективу, наскрізь наївна і безграмотна. Фільма фальшива від початку до кінця, і твердокамінні англійські матроси, що злісно виблискують очима на капітана, і начальник порту, що пиячить на своєму посту, і кочегар, що прийшов у каюту начальника поліції з трубкою в зубах і в заламаній на потилицю кепці, — усе це неправдоподібно і до терпкості неприємне своєю надуманістю. До того ж балетна артистка Пензо в головній ролі по балетному







Кадри з фільму «Сумка дипкур'єра», 1927 р.



І. Пензо у фільмі «Сумка дипкур'єра»

ламає руки і стає в пози, що збереглися ще тільки в балеті в усій їх архаїчності. Можна від першого кадру до останнього перерахувати всі укладені в них безглуздості, але це буде таким же нудним і непотрібним заняттям, як і перегляд самої фільми»[535].

Але впливовий російський критик Лев Шатов більш різнобічно підійшов до оцінки фільми «Сумка дипкур'єра». Шатов вважав, що разом із численними недоліками картина цікава і, поза сумнівом, заслуговує на увагу:

«Через тривалу прокатну блокаду-міжусобицю ВУФКУ і Совкіно, розвиток виробничої діяльності ВУФКУ протікав поза всяким зв'язком із основною масою радянської кінопродукції, навіть без елементарного обміну практичним до-

535. М[езин]г Б. Сумка дипкурьера / Б. Мезинг // Рабочий и театр. — 1928. — № 7(178). — 12 февраля. — С. 12.

свідом — фільмами. У результаті — явище частково позитивне: дрібні і великі особливості роботи над фильмой, художньо-виробничі навички, що визначають «обличчя» (а іноді, на жаль, тільки шаблони) цієї виробничої організації — в продукції ВУФКУ яскраво самобутні, несхожі з навичками «центру» і тим самим, безперечно, служать збагаченню нашої кінематографії, забезпечують відому стилістичну різноманітність.

«Сумка дипкур'єра» — фільма надзвичайно цікава саме з цієї точки зору. Недоліків у ній — прірва: композиційно і логічно нескладний пригодницький сценарій, недбалий, дратуюче затягнутий, а іноді просто безграмотний монтаж, схематично задумані сценаристом і виконані акторами персонажі, середня техніка (освітлення, лабораторія)… Але, разом з цим, цікава і захоплююча, навіть у промахах, робота режисера над кадром. У фільмі майже немає прохідних кадрів: кожен кадр — завершене ціле, смілива і точна композиція.

Місцями художник у режисерові заглушає почуття міри, зникає необхідна співмірність усіх елементів, з яких складається фільма. Глядач, що з перших же частин перестає сприймати картину, як якесь сюжетне ціле, — через нестравність загальної будови фільми — без нудьги додивляється фільму до кінця, захоплений режисером — художником кадру.



Кадри з фільму «Сумка дипкур'єра», 1927 р.











Кадри з фільму «Сумка дипкур'єра», 1927 р.

Нічого, окрім цього, фільма глядачеві не дає. Проте, на тлі нашої сумнівно «ідеологічної» сірятини, «Сумка дипкур'єра», незважаючи на недоліки, вигідно виділяється своїми — нехай «формальними» — яскравістю і свіжістю»[536].

У картині «Охоронець музею» (1930, сцен. М. Зац; реж. Б. Тягно) також присутній мотив переосмислення поглядів людиною, що спочатку не при-

536. Шатов Л. «Сумка дипкурьера» / Лев Шатов // Новый зритель. — 1927. — № 30(185). — 26 июля. — С. 9.



Кадри з фільму «Хранитель музею», 1930 р.



йняла революцію. Також картина зачіпає проблему участі інтелігенції в революції і її взаєминах з контрреволюціонерами. Керівник Історико-археологічного музею, професор Корнієнко рятує від переслідування більшовиків групу гайдамак. Проте, коли місто займають польські війська, професор неспроможний перенести блюзнірства врятованих ним петлюрівців.

Політично вірна картина, випущена незабаром після закінчення судового процесу у справі учасників організації СВУ, якраз і була спрямована проти українського шовінізму (петлюрівці збуджують в професорові шовіністичні почуття і з його допомогою «рятують» національні скарби, переправляючи їх у Варшаву). З творчого боку картина виявилося вторинною. «Любовна» інтрига (петлюрівець — дочка професора — матрос), на думку критиків, деяким чином нагадувала такий же трикутник у фільмі «Розлом» Л. Замкового. Образ дочки професора виявився блідим. Схематичністю грішать і образи петлюрівців. Деякі художні прийоми, використані режисером, були запозичені з фільму «Страйк» С. Ейзенштейна. Також рецензенти відзначали й інші режисерські недоліки, проте при цьому хвалили гру Степана Шагайди:

«Походження образу матроса-братчика також загальновідоме. Радянська драматургія вже канонізувала цей образ. У цій картині артист Шагайда поставлений у своєрідне оточення. Тому створення образу Гаркуші зустрічає тут деякі труд-



І. Замичковський у фільмі «Охоронець музею», 1930 р.



Н. Лі у фільмі «Охоронець музею», 1930 р.

нощі. Арт. Шагайда здолав їх реалістичністю своєї гри, життєрадісністю і бадьорістю. Недоліком роботи режисера є очевидне наслідування наших великих майстрів. У частому перебиванні дії картини естетизованими кадрами музейних експонатів (скульптура, ліпка) дається взнаки невміння режисера організувати різнорідний матеріал. Незважаючи на ці недоліки, слід визнати, що картина «Охоронець музею» є картиною актуальною і формально задовільною»[537].

Дещо інакше було реалізовано пригодницький жанр в картині «Бенефіс клоуна Жоржа» (1928, сцен.: С. Уейтінг-Радзинський, В. Вальдо; реж. О. Соловйов). У пригодницьку канву були вплетені елементи трагікомедії. В рядах Червоної армії служив солдат, майстер на веселі витівки в хвилини відпочинку, клоун Жорж. Але в полку Жоржа вважали поганим солдатом. Під час одного з боїв поповзли чутки, що убито начальника дивізії, і солдати почали відступати. Але несподівано бійці побачили фігуру начдива і пішли у наступ. Але, як потім з'ясувалося, це клоун Жорж під виглядом начдива, який раніше загинув, підтримав бойовий дух товаришів. О. Соловйов прагнув відійти від трафаретних схем. У результаті вийшов дотепний пригодницький фільм, в якому гумор не занижував серйозність і глибину. За відгуками у пресі, увесь фільм був пронизаний теплим гумором, що викликає у глядача співчутливу посмішку в перших частинах кар-

537. Клейнер И. Хранитель музея / Исидор Клейнер // Кино и жизнь. — 1930. — № 31. — С. 6.





Кадри з фільму
«Бенефіс клоуна Жоржа»,
1928 р.



тини, де виявляються циркові здібності червоноармійця Жоржа (актор Микола Надемський) і його радісне сприйняття життя. Проте крізь тонкий гумор непомітно пробивалися трагічні нотки, що змушують глядача схвильовано стежити за кінцем бою. Критик Семен Гец відзначав саме трагікомічні сторони картини:

«Розпочавши завзято-весело, картина закінчується трагічно-сумно. Такий «сміх крізь сльози» властивий тільки справжнім художнім творам, до яких можна сміливо віднести і цю картину. І «Арсенал», і «Нічний візник», і «Бенефіс клоуна Жоржа» — усе це славні кіноластівки, що прилетіли в цьому кіносезоні. Чи настане за ними довгоочікувана весна в українській кінематографії, покаже наступний кіносезон»[538].

Серед переваг картини критики відзначали лаконізм кіномови — композиційну чіткість кожної частини і фільму в цілому, в монтажі — точну його ритміку. Позитивним чинником картини було використання мінімальної кількості титрів-написів, оскільки, на думку теоретиків, мета кіномистецтва — показ рухомості образів, тож, найідеальнішим є твір, в якому усе ясно без допомоги слів. З інших плюсів картини відзначалося хороше опрацювання типажу, а також прекрасні пейзажі[539].

Видатний французький письменник Анрі Барбюс, що відвідав СРСР, зацікавився радянською кінематографією. Він під час свого візиту подивився десятки картин. Фільм «Бенефіс клоуна Жоржа», показаний письменникові під час його час перебування в Одесі, так захопив Барбюса, що він написав лист дирекції Одеської кінофабрики:



М. Надемський у фільмі «Бенефіс клоуна Жоржа», 1928 р.

«Одеса, 6-го січня, 1929 року.

Я аплодував фільму «Бенефіс клоуна Жоржа», який тов. Орелович і співробітники Одеської кінофабрики люб'язно показали мені перед прем'єрним показом: я аплодував цьому фільму від щирого серця, бо він одночасно веселий і зворушливий, захоплюючий і патетичний. Цілком натурально, за допомогою звичайної інтриги, ви переходите від сміху до жаху, від блюзнірського до героїчного. <…> Клоун Жорж, зробившись солдатом, з величезною відвагою пропонує справі революції свою спритність акробата і мімічного актора. Клоун Жорж заслуговує на популярність.

Анри Барбюс»[540].

538. Гец С. Вказ. пр. — С. 19
539. Майфет Гр. «Бенефис клоуна Жоржа» // Молодняк. — 1929. — № 6(30). — Червень. — С. 87–90.
540. Анрі Барбюс про «Бенефіс клоуна Жоржа»: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 3(51). — Лютий. — С. 2.

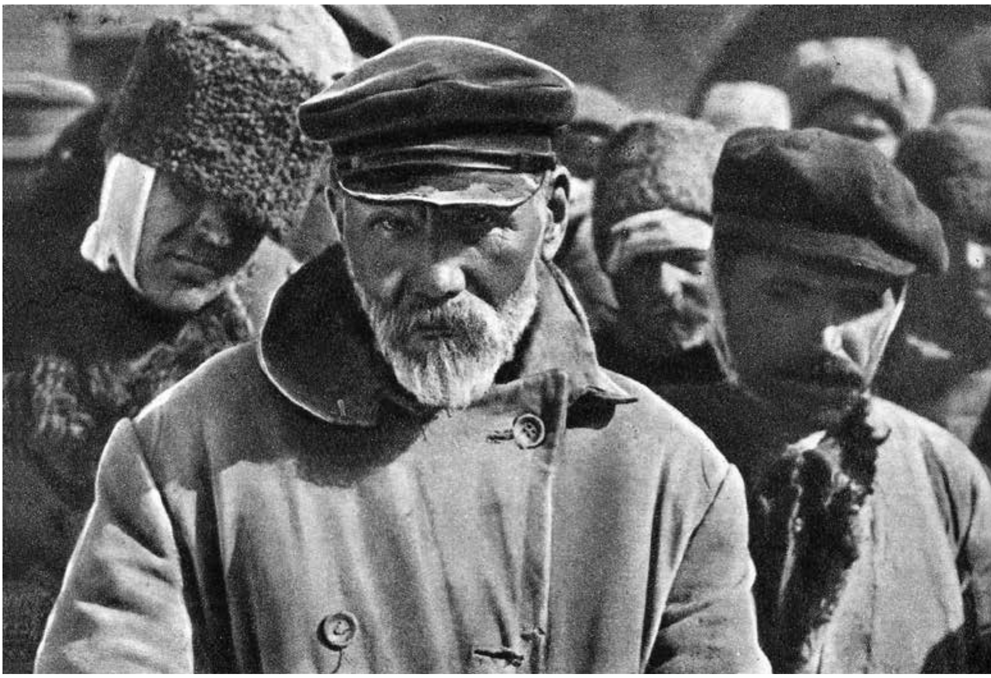
Окремо серед фільмів про Громадянську війну і революцію стоять роботи видатних українських режисерів, що прийшли в кінематограф, маючи за плечима професію образотворческого мистецтва — художник Олександр Довженко і скульптор Іван Кавалерідзе. Поставлені ними по своїх сценаріях фільми «Арсенал»[541] (1928) і «Перекоп» (1930) отримали колосальний резонанс. Схожість цих кар-





Кадри з фільму «Арсенал», 1928 р.

541. У пресі були опубліковані десятки різнорідних рецензій і відгуків. Детальніше про це див.: Олександр Довженко: маловідомі сторінки / Упор. В. Н. Миславський. — Х.: вид-во «Дім реклами», 2015. — С. 117–174.





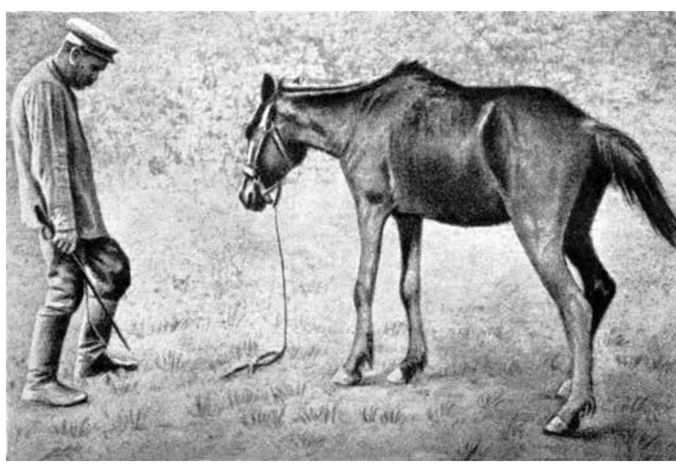
*Кадри з фільму «Арсенал»,
1928 р.*



Кадри з фільму «Арсенал»,
1928 р.





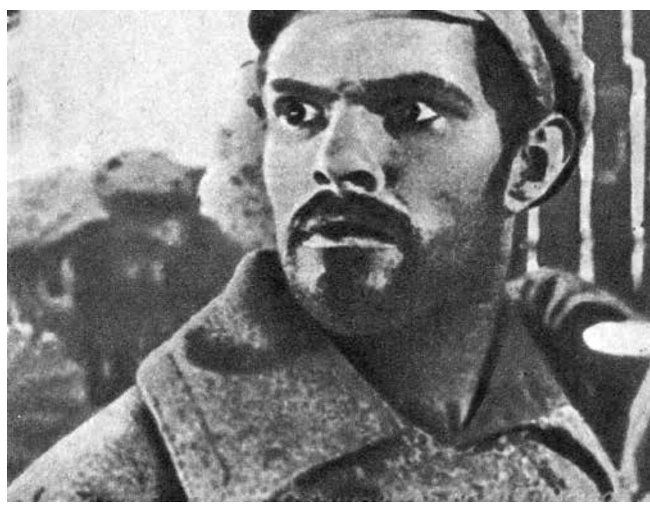






Кадри з фільму «Арсенал», 1928 р.





тин в тому, що їх творці одним із найголовніших елементів кінематографу вважали образотворчий ряд.

Історико-революційна кінопоема «Арсенал» охоплює події 1917–1918 років, що відбувалися в Харкові, на Донбасі, Катеринославщині, Полтавщині. Бої арсенальних робітників у Києві, російсько-німецький фронт, діяльність Центральної Ради в Києві, перший з'їзд Рад, заняття Києва військами Червоної армії. Через увесь фільм проходить один образ — арсенальця Тимоша, що повернувся з війни.

Картина Довженка була сприйнята неоднозначно. Серед мінусів «Арсеналу» відзначалося, що він складний для сприйняття і незрозумілий більшості глядачів. Так глядачі не розуміли, чому кулі відскакували від грудей Тимоша під час його розстрілу[542]. Деякі українські літератори не сприйняли «Арсенал» і влаштували судилище над фільмом Довженка на сторінках газети «Комсомолець України»[543]. Російський критик і літературознавець Б. В. Алперс також вказував на «помилки» Довженка:

«У «Арсеналі» Довженко повторює помилки «Звенигори», хоча і в дещо пом'якшеній формі. Він бере відрізок історичного минулого і стає свого роду «оглядачем», що розповідає про події цього «відрізку» в хронологічному порядку. «Арсенал» не має ні початку, ні кінця. Він чисто випадково починається від часів імперіалістичної війни і кінчається повстанням арсенальних робітників в роки

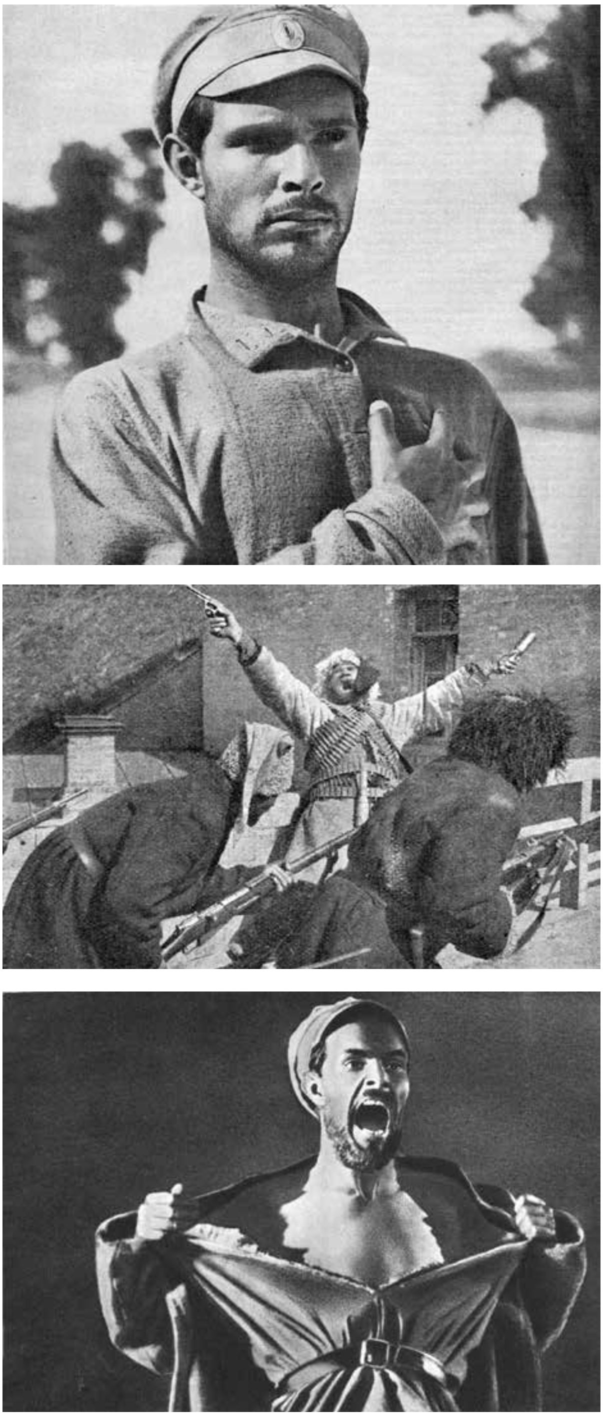
542. Хмурий В. Арсенал // Культробітник. — 1929. — № 2(74). — Січень. — С. 36; Айзенберг І. «Ваше слово товариши робітники» // Культробітник. — 1929. — № 10(82). — Травень. — С. 41.
543. Були опубліковані розгромні рецензії «Незабутні картини і туманні символетки» І. Дніпровського, «фальшивий "Арсенал"» В. Поліщука, «Замість епопеї — фарс» М. Майського і ін. Див.: Комсомолець України. — 1928. — Ч. 296(789). — 21 грудня. — С. 4.

Громадянської війни. Фінал зроблений чисто механічно. Недаремно Довженко змушений у кінці вдатися до алегорії: відкриті груди робітника, від яких відскакують кулі білогвардійців. Самий образ робітника-арсенальця зроблений блідо і проходять ледве відчутною тінню через численні події»[544].

У цілому ж картина Довженка була прийнята із захопленням. Рецензенти відмічали, що Довженко великий майстер, і його фільм «Арсенал» один із найзначніших серед усієї кінопродукції СРСР. Також багато хто відмічав, що Довженко використовував новаторський підхід у показі історичних подій і знайшов нові форми історичного жанру в кінематографі.

«Ця фільма Довженка остаточно утверджує абсолютно новий жанр в кіно — загострений політичний памфлет. <…> Вірний собі і в картині «Арсенал», Довженко без жодної ніяковості удається до самих різних прийомів. Але тут у художника стояло перед очима генеральне завдання картини: знайти емоційне вираження усієї Жовтневої епохи українській історії. І він урочисто, стиснувши зуби, усе підпорядкував цьому завданню»[545].

«Блискуча картина Довженка чудова не лише



Кадри з фільму «Арсенал», 1928 р.

544. Алперс Б. «Арсенал» Довженко / Борис Алперс // Советский экран. — 1929. — № 11. — С. 5.
545. Фельдман К. «Арсенал» // Советский экран. — 1929. — № 11. — С. 4.

як зразок української кінематографічної творчості, не як зібрання лише цікавих формально-технічних прийомів. Вона надзвичайно важлива тому, що намагається по-новому поставити проблему радянської історичної фільми. Історична фільма для нас обов'язково є картиною, що ставить соціальні конфлікти, а двигуном соціальних конфліктів є маса. Проблема радянської історичної картини зростає, таким чином, в проблему соціальної масової фільми. Це жанр, що не має коренів у буржуазних стандартах. Ми стаємо свідками різних спроб радянських кінорежисерів намацати форми цього жанру. <…> Метод Довженка в основному полягає в тому, що він бере окремих героїв і надає їм узагальнені соціальні й класові риси, піднімаючи їх, таким чином, до символічної висоти»[546].

«Сюжет «Арсеналу» поданий в чисто-поетичному плані і позбавлений всякого документально-історичного і хронікального значення; в цьому відношенні фільма найбільше схожа на билинну оповідь про український Жовтень. Творча індивідуальність режисера Довженка постає перед нами в ролі народного трубадура. <…> Як поет української кінематографії Довженко національно-самобутній і глибоко ліричний»[547].

«О. Довженко — найцікавіший і свіжіший серед українських режисерів. «Звенигора», випущена ним минулого року, відразу поставила його в авангардні ряди радянських кінорежисерів, що шукають і відкривають нові шляхи розвитку







А. Бучма у фільмі «Арсенал», 1928 р.

546. Пиотровский Адр. «Арсенал» и проблемы исторической фильмы // Жизнь искусства. — 1929. — № 16(1336). — 14 апреля. — С. 7.
547. Зритель. «Арсенал» // Новый зритель. — 1929. — № 13(272). — 24 марта. — С. 14.







Кадри з фільму «Арсенал», 1928 р.



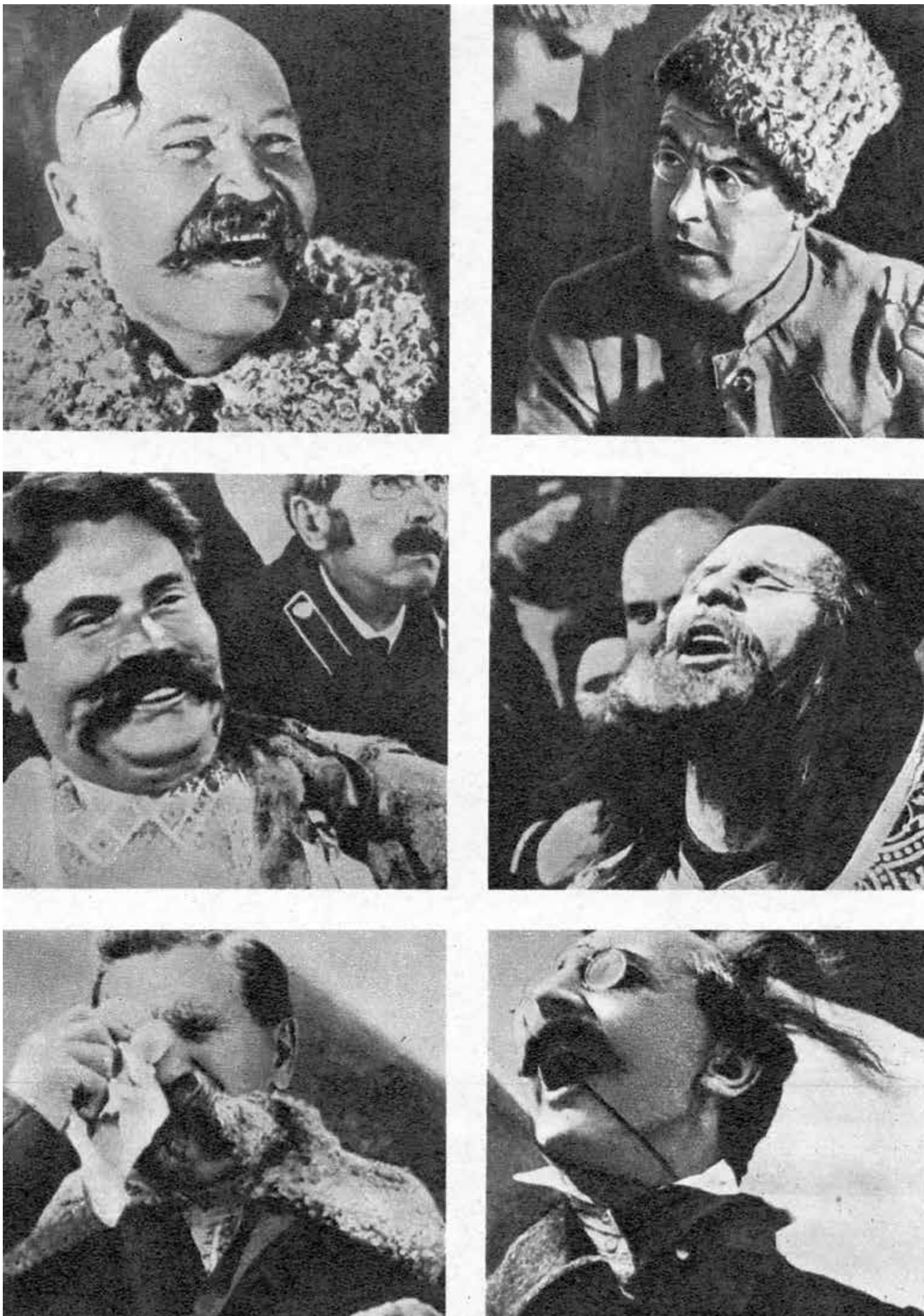
кіномистецтва. Нова робота Довженка «Арсенал» показує, що цей талановитий режисер не стоїть на одному місці, а йде далі, намацуючи усе нові й нові прийоми своєї майстерності»[548].

За два тижні демонстрації «Арсеналу» в Одесі його подивилося 38 000 глядачів. Після перегляду в клубах тих підприємств, які купили квитки на сеанси, були влаштовані диспути, де робітники висловлювали свої думки і побажання, а потім відбувся загальноміський диспут з участю О. Довженка[549].

Захоплено відізвався про картину Довженка «Арсенал» і французький письменник Анрі Барбюс, який подивився її під час свого візиту в СРСР:

«Орелович, директор одеської секції ВУФКУ, показав мені в закритому перегляді нову картину «Арсенал» — роботу українського кінорежисера Довженка. «Арсенал», знятий частково в Києві, частково в Ленінграді й Одесі, на мій погляд, належить до високих творінь кінематографічного мистецтва, таких, як роботи Ейзенштейна і Пудовкіна. Це видатний фільм»[550].

548. Гец С. Указ. соч — С. 18. апрель 1929
549. Приклад культурного показу фільму. Як показували «Арсенал» в Одесі та Миколаєві: [Ред. ст.] // Кіногазета. — 1929. — 18 травня.
550. Анри Барбюс «Арсенал» // Известия ЦИК. — 1929. — № 37. — 14 февраля. — С. 3.



Кадри з фільму «Арсенал», 1928 р.





Кадри з фільму «Перекоп», 1930 р.

Кінонарис «Перекоп» («Пісня про Перекоп») І. Кавалерідзе, як і картина Довженка, викликав неоднозначну реакцію. Кавалерідзе, як і Довженко, застосовував новаторські методи в роботі. Але багато рецензентів розцінили досліди Кавалерідзе як формалізм.

Фільм Кавалерідзе був випущений до 10-річчя узяття Перекопу. Відзначимо, що про блискучу операцію Червоної армії — форсування Сивашу, із наступним узяттям Перекопу, ВУФКУ в 1923 році планувало поставити фільм «Даїр» за мотивами повісті О. Малишкіна «Падіння Даїра». У пресі навіть повідомлялося, що до зйомок картини залучаються війська[551]. Друга нереалізована спроба — постановка фільму «Перекоп» була зроблена влітку 1924 року в Криму компанією Левфільм за однойменним сценарієм Я. Гольдмана і Ю. Сабліна[552].

У фільмі Кавалерідзе Громадянська війна і її кульмінаційна точка — Перекоп тісно пов'язані з класовим світовідчуттям селянської бідноти. Герой картини — селянство. Переважно через показ боротьби селянства із куркульством розкрита у фільмі тема боротьби за радянську владу і за диктатуру пролетаріату. Цей мотив червоною ниткою проходить через усю картину. Таким

551. ВУФКУ: [Ред. ст.] // Экран. — 1923. — № 1. — С. 18.
552. Мелик-Хаслабов В. «Перекоп» // Кино-неделя. — 1925. — № 37. — 14 октября. — С. 15.

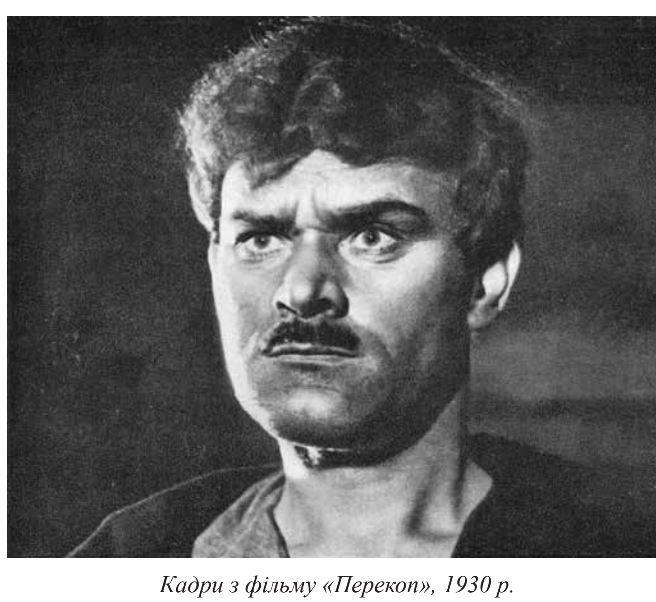
чином, Кавалерідзе використовував принцип «атракціонів», який уперше сформулював С. Ейзенштейн і блискуче продовжив і загострив у своїх роботах О. Довженко.

На допрем'єрних переглядах навіть звучали заяви, що «Перекоп» вищий і значніший за «Арсенал». Але ці заяви виявилися занадто поспішні і безапеляційні. Картина зазнала критики не лише за формально-естетські експерименти, але і за зменшення справжнього соціального сенсу класової боротьби. Також рецензентами відзначалася слабкість самого сценарію і примітивізм діалогів. М. Колін у розгорнутій рецензії на фільм «Перекоп» відмічав, що, завдяки таланту скульптора, Кавалерідзе уміло використовує світло і ракурси, і завдяки цьому картина перетворилася «на серію ефектних діапозитивів»:

«Проте в одному ми упевнені, що не динамічні якості кінематографу, не кінематограф як засіб фіксації руху привернули увагу Кавалерідзе. У кінематографі Кавалерідзе не став кінематографіс-







Кадри з фільму «Перекоп», 1930 р.

том, залишаючись до кінця скульптором, іноді талановитим. Для Кавалерідзе динамічний матеріал в кіно, у тому числі і люди, — усього лише своєрідний сорт глини, нові засоби для створення скульптурних творів. Поклади цієї «глини», ймовірно, і привернули до себе увагу скульптора Кавалерідзе, що доти мав у своєму розпорядженні відносно обмежені можливості у виборі матеріалу.

Робота Кавалерідзе над композицією кадру спрямована на створення максимально закінченого в собі, найчастіше не пов'язаного із попереднім і наступним, кадру-картинки або статуї. Статика усередині кадру дозволяє глядачеві вдосталь намилуватися і оцінити композиційну закінченість малюнка. Звідси виникає своєрідна нарочитість, манірність кожного кадру. В цілому ж завдяки цьому картина перетворюється на серію ефектних діапозитивів. <…>

Таким чином, героїчний епізод з історії Громадянської війни перетворений Кавалерідзе на матеріал для вихолощених в політичному відношенні формально-естетських експериментів. Зайвий раз на екрані затушовується справжній соціальний сенс минулих і майбутніх класових боїв. І це тому, що Перекоп використаний лише як пасивний матеріал для формальних експериментів скульптора Кавалерідзе. Звідси всі якості, що дозволяють нам вважати твори Кавалерідзе шкідливими, а кінематографічний шлях його — неправильним»[553].

Уся стаття Коліна зводилася до того, що Кавалерідзе залишився скульптором і тому і використовував у режисурі формалістичний підхід, і, таким чином, не добився необхідного результату. Українські ж рецензенти, навпаки, вважали, що Кавалерідзе-режиссер переміг Кавалерідзе-скульптора і створив повноцінний твір із яскравими художніми образами:

«У «Перекопі» кінематографіст переміг скульптора. «Перекоп» — це вже не лабораторна робота, не суперечливий експеримент, це твір зрілого майстра, розрахований на широку аудиторію. <…> Кавалерідзе напрочуд вдало володіє найважливішим інструментом кіномайстерності — світлом. Світло у нього — головний чинник не лише пластичної організації матеріалу, але і ритмічної побудови картини <…> «Перекоп» — великий і високоталановитий твір української кінематографії. Різнохарактерність оцінок картини свідчить тільки про те, що уся її художньо-ідеологічна конструкція, незважаючи на уявну простоту і «дохідливість» до масового глядача, по суті складна і вимагає глибокого і детального аналізу. <…> Значний надлишок написів у «Перекопі», і не лише в «Перекопі», але, наприклад, і в «Арсеналі» Довженка, в «Хлібі» Шпиковського і т. д., — це ознака капітуляції передового загону німої кінематографії перед настанням тонового кіно»[554].

«Літературні сторінки героїчних епізодів Громадянської війни і ліквідації інтервенції блíднуть перед художніми, соковитими, сильними образами, які подав режисер Кавалерідзе в останньому своєму творі «Перекоп». <…> Картина вражає своєю геніальністю художнього сприйняття, в якій психологічний реалізм переплітається з синтетичними образами»[555].

553. Колин Н. «Перекоп» / Николай Колин // Кино и жизнь. — 1929. — № 31. — С. 6.
554. Лядов М. «Перекоп» / Микола Лядов // Життя й революція. — 1930. — Книжка X. — Жовтень. — С. 151–152.
555. Левчук В. Перекоп / Василь Левчук // Кіно. — 1930. — № 17(89). — [Вересень]. — С. — 11.





Кадри з фільму «Червонці»,
1930 р.



Значна частина фільмів про революцію і Громадянську війну, створена ВУФКУ в 1928–1930 роках, виявилася прохідною — малоцікавою з художнього боку і не користувалася успіхом у глядачів. Частина картин про Громадянську війну висвітлювала цілі пласти — бої Червоної армії з гетьманством, петлюрівськими, польськими і німецькими військами під Полтавою, Києвом, Перекопом, Черніговом: «В заметах» (1929, сцен. Л. Ляшенко; реж. П. Долина), «Тобі дарую»[556] (1930, сцен. і реж. В. Радиш), «Червонці» (1930, сцен. М. Олейниченко; реж.: П. Чардинін, М. Шор).

У деяких фільмах були відображені локальні події Громадянської війни в Одесі. У фільмі «Буря» (1928, сцен. Н. Біязі; реж. П. Долина) матрос-підпільник відключив сигнали маяка і цим спровокував аварію судна з боєприпасами для білогвардійських підрозділів.

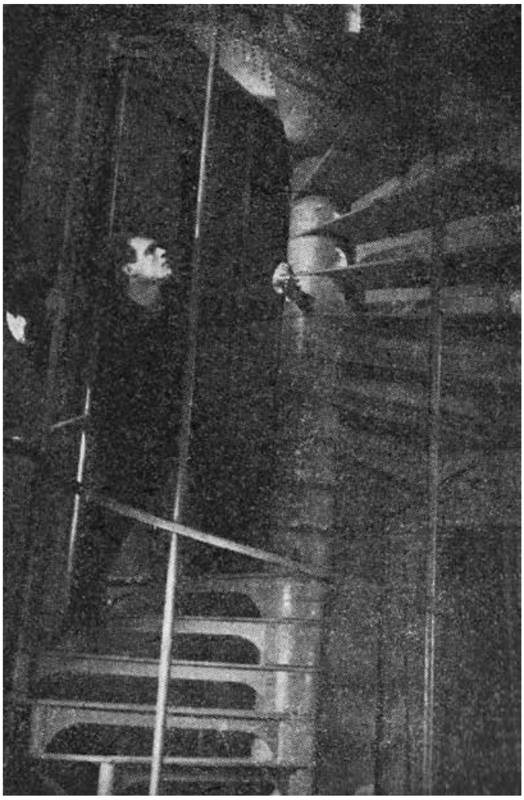
Про повстання французьких матросів крейсера «Мірабо» під час окупації Одеси військами Антанти розповідалося в картині «Мірабо» (1930, сцен.: А. Агаларов, А. Кордюм, К. Матіаш; реж. А. Кордюм).

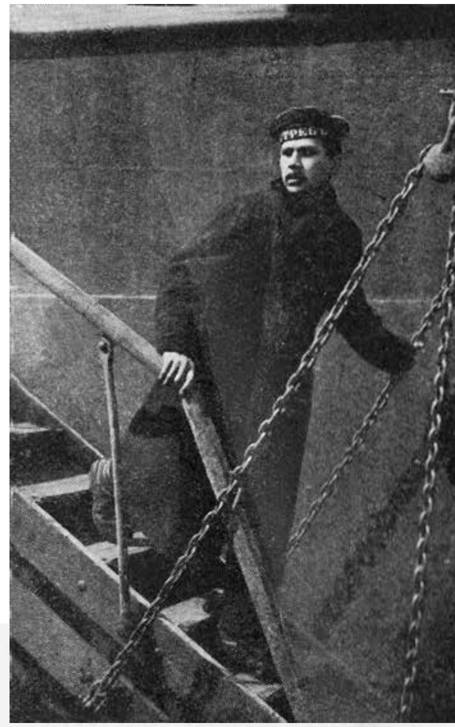




Кадри з фільму «Буря», 1930 р.

556. Доцільність випуску фільму була під питанням не тільки через художніх недоліків. Головрепертком негативно сприйняв фільм і порадив ВУФКУ «з більшовицькою рішучістю зробити необхідні практичні висновки». Див.: І. А. «Тобі дарую» І. А. // Радянське мистецтво. — 1929. — № 11(30). — 23 грудня. — С. 11. На початку 1930-х років фільм піддався жорсткій критики. Йому ставилася в провину спроба перефарбувати пролетарську революцію в Україні в національну революцію. І, що редактор художнього відділу Київської кінофабрики Я. Савченко, розвиваючи ці націоналістичні теорії про суть петлюрівщини, виходив з тих основних положень, що «в петлюрівської армії була диференціація, і часто погляди петлюрівців сходилися з поглядами комуністів». Див.: Стенограмма обсуждения либретто М. Капчинского // Пламя. — 1932. — 9 июля. — С. 5.



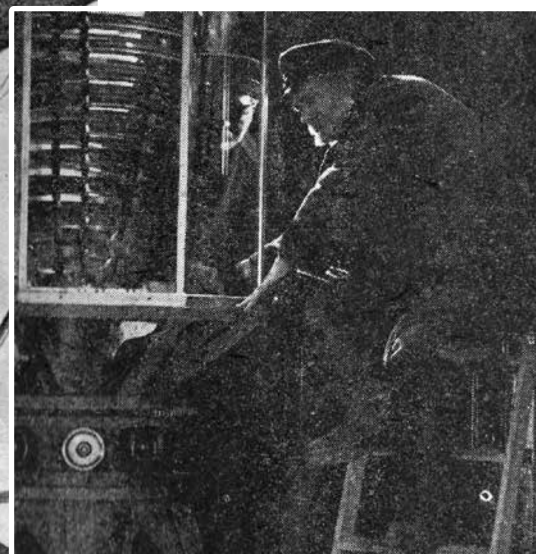


Кадри з фільму «Буря»,
1930 р.

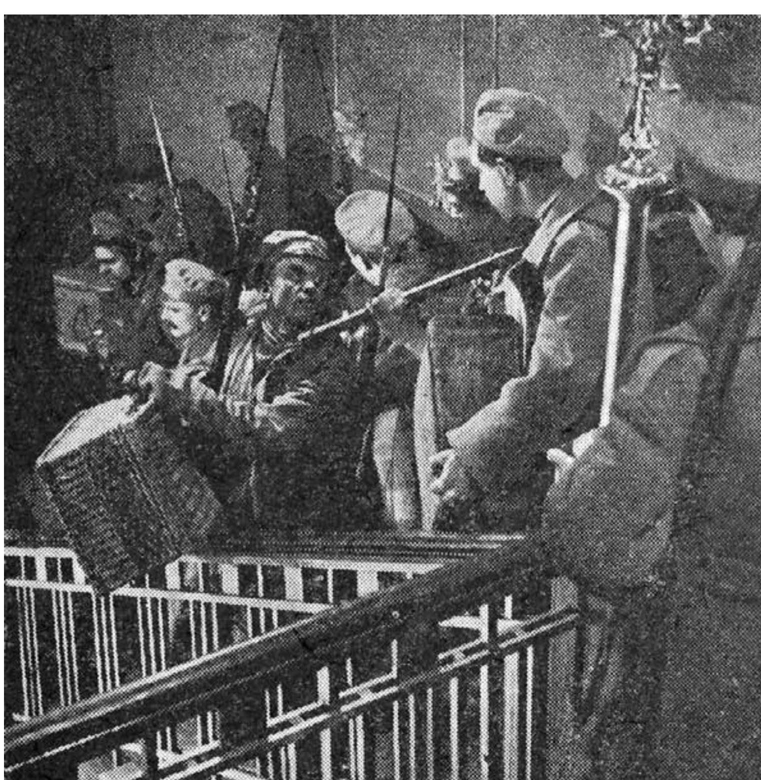


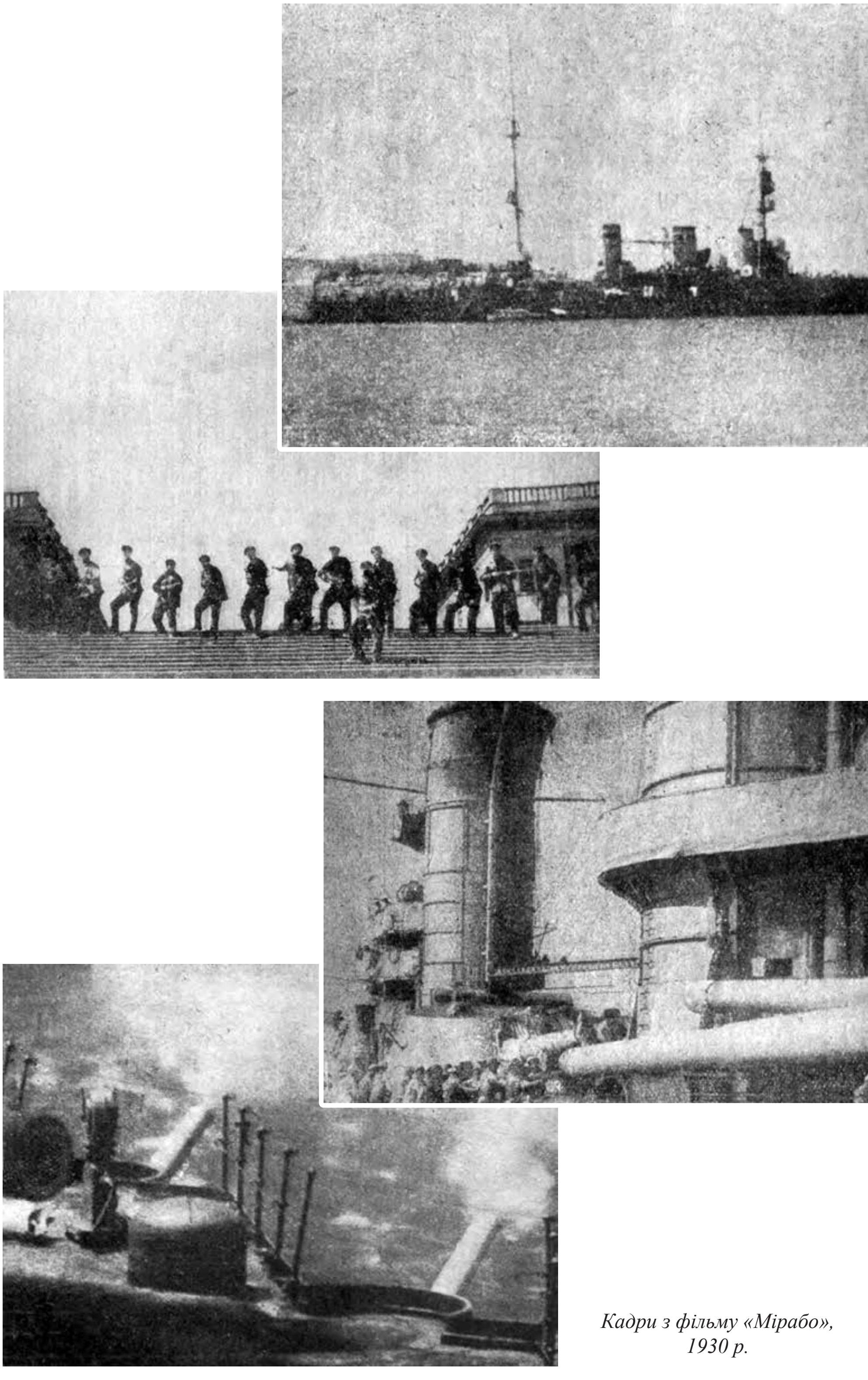






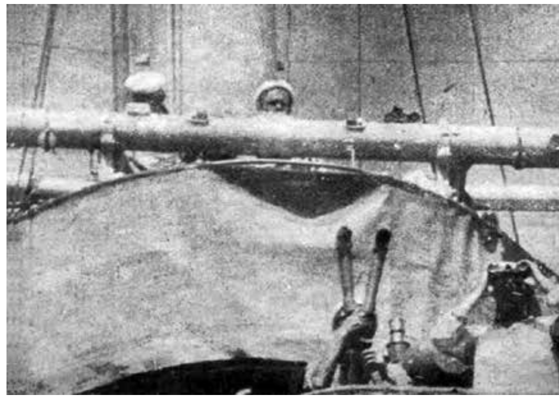
*Кадри з фільму «Буря»,
1930 р.*





Кадри з фільму «Мірабо»,
1930 р.

Ряд картин революційної тематики також виявилися низького художнього рівня. Серед малопримітних робіт відмітимо фільм «Чорні дні» (1930, сцен.: В. Фальський, П. Долина, О. Корнейчук; реж. П. Долина)



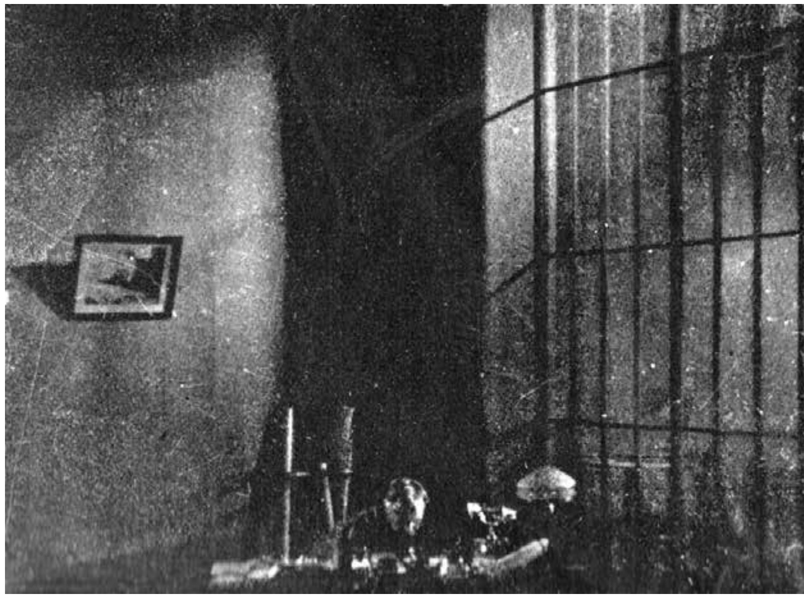
Кадри з фільму «Мірабо», 1930 р.



про підпільну роботу РСДРП в Полтаві напередодні революції 1905 року і картину «Провокатор» (1928, сцен. О. Досвітний; реж. В. Турін)[557] про студента-революціонера, що видав поліції своїх товаришів.

Але, мабуть, самим провальним виявився «Вибух» (1927, сцен. М. Лядов. реж. П. Сазонов) про жорстоку експлуатацію робітників на вугільних шахтах Донбасу, що викликала озброєне повстання в передреволюційні дні 1917 року.

557. Серед достоїнств картини відзначалася хороша операторська робота і окремі сцени. Див.: К. Мих. «В павутині» / Мих. К. // Нове мистецтво. — 1928. — № 1(71). — 3 січня. — С. 9. За свідченням очевидців, Нарком освіти РСФРР А. Луначарський після перегляду картини визнав, що вона є «великим художнім твором». Див.: Кінохроніка: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 4. — 6 лютого. — С. 11; Тов. Луначарський про фільм «В Павутині»: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 5(75). — 7 лютого. — С. 15.

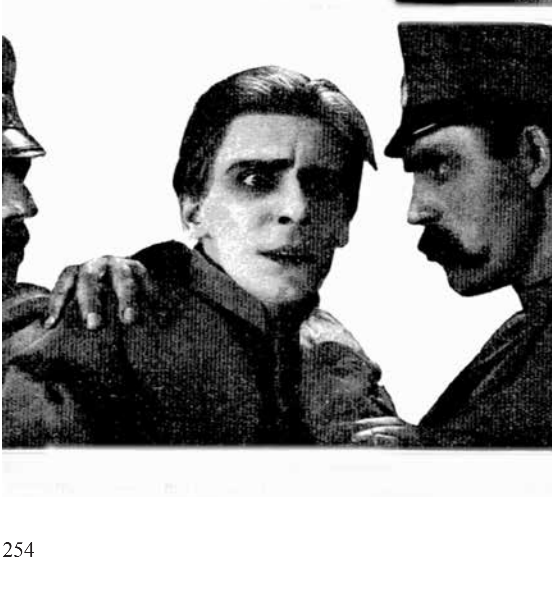


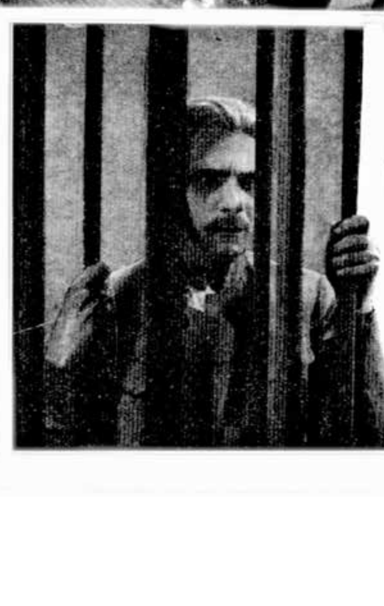
Кадр з фільму «Чорні дні», 1930 р.





Кадри з фільму «Провокатор», 1928 р.







Кадри з фільму «Провокатор», 1928 р.





Кадри з фільму «Вибух»,
1927 р.





Картина «Вибух» викликала буквально вибух обурення у громадськості і в УРСР, і в РРФСР. Наведемо два типові відгуки української і російської преси:

«“Вибух”, що йшов на минулому тижні, повинен був, здається, теж знайти спокій на цвинтарі фабричних полиць. Проте він воскрес із мертвих, це остання ставка іменованого кінорежисером Сазонова»[558].

«Група ленінградських інженерів звернулася з протестом до Всесоюзної Асоціації інженерів проти демонстрації фільму «Вибух», вважаючи його справжнім цькуванням проти спеців. Центральна фігура цього фільму — інженер Клеймович, виведений у виключно відразливому вигляді: по ходу дії він експлуатує робітників на шахтах, насилує робітниць, замуровує живих людей і т. д.»[559].

Негативно про сценарій «Вибух» відгукувався український письменник Д. Бузько. На його думку, цінності великий сценарій не мав, тому що такий застарілий матеріал вимагав, принаймні, висохудожньої розробки, чого в сценарії не було[560].

Фільми про часи революції і Громадянської війни мало цікавили глядача на відміну від гостросюжетних, емоційних зарубіжних картин. У зв’язку з цим перед радянським кінематографом постало завдання освоєння традиційно популярних жанрів — пригода, комедія, драма, мелодрама і т. п. При цьому фільми мали відповідати вимогам більшовицької влади, тобто, окрім захоплюючого сюжету, бути ідеологічно вивіреними. Цим пояснюється те, що в першій половині 1920-х років фільми, поставлені дореволюційними фахівцями, базувалися на популярних фабулах, але містили нову революційну тематику. Таким чином, на початку 1920-х років в Україні розвивався напрям, який спирався на дореволюційний психологічний фільм і театр символіста і експресіоніста. М. Лядов, досліджуючи зародження української кінокультури, відзначав присутність в ній

558. Уэйтинг. Глядя на экраны // Театральний тиждень. — 1927. — № 8(97). — 25 січня. — С. 4.
559. Новости экрана и театра // Томский зритель. — 1926. — № 3. — 13 ноября. — С. 6.
560. Бузько Д. Вказ. пр. — С. 141.







Кадри з фільму «Темне царство», 1929 р.





національно-революційних елементів, які він пояснював штучним відставанням культурного процесу України протягом багатьох віків. 1920-і роки дослідник називав «п'янким часом ренесансу», коли український кінематограф робив перші, смішні, незграбні кроки. Докорінним переломом у розвитку українського кіно М. Лядов називав 1927 рік, коли, на його думку, вже можна було говорити про появу кінокультури. Картини, що вийшли раніше, він називав «відвертою халтурою»[561].

6.4 Дитячий кінематограф

Уже в 1918 році в РРФСР відкривається перший державний дитячий театр; видавництво «Вітрило» випускає книги для дітей різного віку; Максим Горький видає збірку оповідань «Діти»; Олександр Серафимович, Дем'ян Бідний пишуть для юних читачів свої перші книжки. У тому ж році Московський кінокомітет випускає картину «Сигнал» (по однойменній розповіді В. Гаршина). Розвиток дитячої кінематографії протікав порівняно повільно. У 1919 році на екрани було випущено близько шістдесяти фільмів, але дитячих з них було всього п'ять. За три наступні роки, коли випуск ігрових фільмів дещо скоротився, був створений тільки один дитячий фільм («Хвеська», реж. О. Івановський).

Аж до 1924 року в СРСР дитячі фільми з'являлися на екрані рідко, їх випуск не носив скільки-небудь систематичного характеру і не викликав ні в кінематографічній, ні в педагогічній пресі серйозних відгуків. Першими замислилися про великі виховні можливості кіно педагоги. Спочатку вони застосовували його

561. Лядов Н. Рождение украинской кино-культуры / Н. Лядов // Ветер Украины: альманах ассоциации революционных русских писателей «АРП». Кн. 1. — К.: АРП, 1929. — С. 143.

в школі просто як навчальний посібник, демонструючи дітям переважно фільми видові, географічні, науково-пізнавальні.

Сама радянська кінематографія була ще занадто молода для того, щоб теоретично осмислювати проблеми дитячого кіно і повністю практично вирішувати питання, пов'язані з постановкою спеціальних фільмів для дітей. У той час більшою мірою розглядалася можливість купівлі за кордоном дитячих фільмів і спеціального кіноустаткування для шкіл, ніж власне кіновиробництво.

І якщо організація платних сеансів для школи вважалася неприпустимою, то особливі сеанси з відповідним чином підібраними програмами і лекціями для дорослих можуть бути платними. Подібний підхід вважався оптимальним, оскільки вкладені кошти повинні були з часом окупитися, і прибуток від подібних сеансів передбачалося направити на розвиток шкіл.

«Для правильної державної постановки такої роботи, звичайно, буде потрібен відповідний масштаб її, декілька тисяч шкільних апаратів, десятки тисяч фільм — відмічав рецензент на сторінках газети «Кіно». — Мені заперечать, що це неможливо зараз через нестачу коштів.

Але, по-перше, шкільні апарати і шкільні фільми, в порівнянні зі звичайними — удвічі, втричі дешевше. По-друге, частина такої грандіозної купівлі могла бути здійснена в кредит за кордоном. Але головне те, що усі витрачені на цю справу суми дуже скоро можуть бути повернені повністю державі самою же школою, а можливо, і стануть значним і цілком раціональним джерелом по дослідженню таких необхідних зараз школі коштів.

Річ у тому, що репертуар шкільного кінематографу — стрічки геогр., істор., етнограф., примислов. виробництв., по медико-санітар., гігієні і т. д., при усіх новинах, які зараз є в Німеччині і, особливо, в американській кінопромисловості в цій області, має бути одночасно прекрасним матеріалом для позашкільної роботи кінематографу як в селах, так і в містах, в дусі, потрібному зараз періоду відновлення господарських сил країни. <…>

Село має величезну кількість грошових знаків і ніяких розумних розваг. Готовим штатом кіномеханіків при нескладності шкільних апаратів може з'явитися армія сільських учителів, що дасть їй значний, негайний і реальний підсобний заробіток. Комерційна експлуатація шкільного кінематографа, таким чином поставленого, безсумнівно, дасть, окрім великої користі населенню, значні кошти державі. Ці кошти дуже скоро повернуть усі витрати на апарати і стрічки, а можливо, як я вже сказав, стануть і підсобним джерелом таких потрібних школі коштів»[562].

17 грудня 1922 року за ініціативи і під головуванням директора Севзапкіно Д. І. Лещенка в Петрограді відбулося перше спільне засідання працівників державної кінематографії і представників нової, так званої, червоної професури, присвячене затвердженню плану робіт із використанням в школах кіно як навчального посібника[563].

Проте обговорення проблематики шкільного і навчального кіно привертало до себе більшою мірою увагу педагогів, а не кінематографістів. Вивчення пе-

562. Г. Б. Кино и школа // Кино. — 1922. — № 1. — 20 октября. — С. 21.
563. Кино в школах: [Ред. ст.] // Кино. — 1922. — № 4. — 25 декабря. — С. 29–30.

ріодичної кінематографічної преси тих років свідчить про те, що перші статті з питань кіно для дітей були пов'язані саме з проблемами шкільного кіно. Саме зі шкільного кіно почалося обговорення тематичного напряму дитячої кінематографії, вивчення сприйняття юного глядача і впливу кінофільмів на психіку дитини.

«Неодноразово, за останні роки, піднімалося питання про необхідність влаштування дитячих кіносеансів і навіть про організацію виробництва дитячих картин. Якщо останнє поки що не здійснено, то кіносеанси для дітей набули настільки широкого поширення, що рідкісний кінотеатр не дає їх. Здавалося б, що, нарешті, діти забезпечені відповідним репертуаром і знищується шкідливий вплив відвідування дорослих кіносеансів дітьми і учнями, що не досягли повноліття. А тим часом справа йде не лише не краще, але частково навіть гірше, ніж раніше. Останні роки існував ненормальний факт відсутності дитячих картин, а тепер… Який же тепер репертуар обслуговує ці дитячі сеанси? Відповідь сумна — сама непідходяща, а тому і шкідлива. <…>

Видові картини, що мають значення як допоміжні елементи розвитку дитини і його художнього чуття, майже зовсім зникли з наших екранів, оскільки їх виробництво поставлене зараз дуже слабко. <…>

Перейдемо тепер до центру програми дитячих кіносеансів, до центру, яким здебільшого є кінодрама. Тут панує вже абсолютно неприпустиме явище, засноване, мабуть, на чисто матеріальній вигоді. Драма, на яку при її першій демонстрації не допускалися особи молодше за 16-ть років, після того, як кінотеатри вичерпали усі вигоди з дорослої публіки, переходить в ранкове дитяче кіно. Ясно, що при цьому керуються не міркуваннями педагогічного характеру, а грубою грошовою наживою. <…>

Кіносеанси для дітей мають бути допомогою педагогічній і громадській роботі, а не дешевим розпродажем уживаного товару недосвідченому покупцеві»[564].

Сама дитяча аудиторія мимоволі прискорювала створення цієї спеціальної галузі кінематографії. Заповнюючи кінотеатри, де демонструвалися детективи, любовні драми, нескінченні історії вбивств (тобто зовсім не дитячі фільми), діти примушували і педагогів, і громадські організації замислюватися про шкідливий вплив, який чинять подібні видовища на розвиток характеру дитини. У пресі починають з'являтися статті, присвячені різним питанням дитячого кіномистецтва.

Проте кіноорганізації неохоче відгукувалися на подібні заклики. Перші дитячі фільми («Сигнал», 1918), а також картини, створені в 1919 році («Альошина дудка», реж. В. Касьянов; «Дівчинка з сірниками» і «Нова сукня короля», реж. Ю. Желябузький; «Герасим і Муму», реж. Ч. Сабинський) залишилися непоміченими. В Україні перший дитячий фільм вийшов лише в 1925 році («Марійка», реж. А. Лундін).

У 1922 році була заснована піонерська організація. За кілька років її існування кількість піонерів складала лише 5 тисяч осіб. У ці роки в багатьох містах Союзу починають видаватися дитячі газети і журнали. Характерно, що саме в цей час з'явився перший значний радянський фільм для дітей. Це був фільм «Червоні

564. Бартэн А. Киносеансы для детей // Новый зритель. — 1925. — № 2/3. — 12 мая. — С. 12–13.

дияволята», випущений Держкінпромом Грузії в 1923 році (реж. І. Перестіані). Картина на багато років завоювала любов юного глядача і по суті поклала початок історії радянської дитячої кінематографії.

Преса не приділяла дитячій кінематографії значне місце. Публікувалися в основному статті, в яких обговорювалися проблеми кіномистецтва для дітей, пов'язані тільки з питаннями «шкільного кіно». Причому проблема «шкільного кіно» розглядалася, головним чином, у зв'язку з навчальним процесом. З 1924 року «шкільне кіно» розумілося вже ширше, і педагогів стало турбувати, передусім, питання виховання. За допомогою правильно організованих кіносеансів у школі вони прагнули боротися з поганим впливом «дорослої» кінематографії. Захоплення дітей кінокартинами було настільки сильним, що в одній зі статей, присвячених дитячій кінематографії, зазначалося:

«Жодні законодавства, жодні заборонні системи і обмеження щодо відвідування кіно дітьми і досвід регламентації дитячого кінофільму не врятують дітей і підлітків від негативного впливу загальних кіно, оздоровлення яких має стати завданням дня»[565].

У цій статті, як і в багатьох інших, автор стверджував, що відвідування дітьми кіно носить жахливо неорганізований характер, що шкільні і піонерські організації рідко влаштовують масові відвідування кінофільмів, що супроводжується обговоренням змісту картини. Діти ходять в кіно без жодної системи, і заборони відвідування, навіть особливо шкідливих картин, по суті немає. Справедливо вказувалося також, що найбільш поширені в репертуарі для дітей, кінопʼєси «сенсаційного характеру», в основу яких покладено різні злочини, вбивства, злодійські витівки, мелодрами, пригоди сищиків і бандитів. У полтавських газетах повідомлялося, що деякі хлопчики, викриті в замаху на вбивство з метою пограбування, показали, що їм хотілося бути такими ж героями, як в картині «Доктор Мабузе»[566].

У зв'язку з цим ставилося питання про заборону дітям відвідувати кінотеатри без батьків і вихователів. Але головну надію покладали все-таки на шкільне кіно. «Шкільне кіно має вступити в боротьбу з екраном міських кіно, тим більше, що «кінопристрасть» — хвороба, яка так яскраво охопила молодь, — і хоч і не такою мірою, але охопила її вже і в провінції»[567].

У цитованій статті наводився цифровий аналіз відповідей школярів. З цього аналізу робилися висновки — у дітей ще не з'явився інтерес до наукових картин. «Тяги до знань через кіно у наших дітей ми не уловлюємо. Наукова картина ще не завоювала їх симпатії»[568]. Автор статті дійшов висновку, що педагоги «мають привчати дітей до хорошої серйозної картини, привчати їх бачити в кіно не порожню розвагу», а художники мають «розгорнути на екрані питання знання і науки в цікавій формі, питання побуту у відповідній постановці»[569].

Ростовська газета «Молот» помістила матеріал про те, як у Єйську двома підлітками, 17-річним Гришою Крем'янським, 15-річним Стьопою Яченком було

565. Диканская В. Школа и кино // Советское кино. — 1925. — № 1. — С. 17.
566. Веритэ И. Киноагитация и действительность // Пролетарская мысль. — 1923. — № 8/9. — Август–сентябрь. — С. 52.
567. Танкова Л. Кино в школе // На путях к новой школе. — 1927. — № 11. — Ноябрь. — С. 62.
568. Там само. — С. 61.
569. Там само. — С. 62.

убито комсомольця Беспалова. Убито, бо злочинцям потрібний був револьвер Беспалова для початку своєї злочинної кар'єри. Під час слідства, повідомлялося в газеті «Молот», — «"безстрашний" Гриша Крем'янський "тримається з гордістю безстрашного вбивці": " — Убив — я! Револьвери — мої! Мої хлопці готували ряд великих пограбувань". Звідки це? Звідки цей гнійний, огидний, людиноненависницький романтизм у 17-річного сина робітника? У кого він узяв ці завчені слова? Ну, зрозуміло, у "великого німого!" Зрозуміло, їх говорив Том — Мокра Рука, відриваючи ноги у старенької Терези, що заховала клад у Чорної Гори. "Крем'янский і Яценко — завсідники кіно, любителі картин з потоками крові". "Гриша Крем'янский виходив з кіно сам не свій"»[570].

Коментуючи це повідомлення, ленінградська «Вечірня Червона Газета» від 12 квітня 1926 року робить висновки:

«Зі столичного екрану вже зникають ці багатометрові пропагандисти злочину. Але в провінції, особливо глухій, «Таємниці Нью-Йорка» ще в повній шані. Сьогодні вони дали плоди в Єйську. І чи можна бути упевненим в тому, що завтра в Армавірі, Мінусинську або Козлові вихованці дитбудинків, за прикладом Єйських героїв, не підуть шукати лаврів «Кривого Джона» і десяти серій слави?»[571].

6 січня 1927 року багато російських газет опублікували замітку, в якій повідомлялося про вбивство 6-річної дитини, здійснене 15-річним хлопчиком з метою пограбування. Спосіб вбивства був узятий з фільму «Коли розтане сніг», а гроші, виручені за продаж пальта убитого, витрачено на кінематограф[572]. Рецензент журналу «Життя мистецтва» С. Розанов з гіркотою відмічав, що кінематограф є «академією бандитизму» для дітей[573].

Київський журнал «Театр — музика — кіно» також неодноразово звертав увагу своїх читачів на проблему зростання дитячої злочинності під впливом кінематографу:

«За останні тижні зареєстровано 8 крадіжок неповнолітніми, вчинені ними з метою відвідування кіно. У двох випадках кіно спричинило фатальні наслідки. Хлопчики, інсценуючи сцену повішення, задушили свого товариша. У іншому випадку хлопчик, бажаючи зобразити напад розбійників, ненавмисно застрелив свого приятеля[574].

У 1928 році, досліджуючи причини дитячих злочинів, Київська комісія у справах неповнолітніх правопорушників виявила, що однією з головних причин дитячих правопорушень є кіно. Серед усіх дітей, що пройшли через комісію, 16% скоїли злочини під впливом кіно. Серед школярів таких дітей виявилося 17%. Складену комісією анкету про кіно заповнили 50 дітей. Майже усі діти на питання — «чому їм подобається кіно?» — відповіли: «через те, що там можна бачити кров»[575].

570. Цит. за: Филиппов Борис. Кино в рабочем клубе. — М.–Л.: Кинопечать, 1926. — С. 3.
571. Там само. — С. 4.
572. Менжинская. О детском кино // Кино-фронт. — 1927. — № 2. — 1 февраля. — С. 3.
573. Розанов С. Дети и кино // Жизнь искусства. — 1927. — № 37(1168). — 13 сентября. — С. 9.
574. Дети и кино: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 34. — 13–20 липня. — С. 4.
575. «Діти й кіно»: [Ред. ст.] // Пролетарська правда. — 1928. — № 121(2033). — 26 травня. — С. 4.

«…У вашої вдови-двірнички три сини. Молодшому з них — десятий рік, а старшим років по тринадцять. Хлопці здатні. Старший по вуличних вивісках натаскався читати, а молодший прикрасив малюнками проходи і коридори сходів. Ось цих-то хлопців і торкнувся промінь кінокультури 5-го Держкіно. Одного разу вони просиділи увесь вечір в 5-му Держкіно, з жадністю поглинаючи чудеса хоробрості зграї бандитів-головорізів. Результати проявилися того вечора ж. Коли діти вийшли з кіно, була вже ніч… Хрещатик їм здався, якимось особливим незнайомим. Обличчя перехожих були таємничі і багатозначні, немов висвічені з тільки що баченої картини. Брати майже не змовлялися. Один із них штовхнув іншого на пані, що проходила. Пані від несподіванки скрикнула і впустила ридикюль. Секунда — і ридикюль опинився в руках одного з братів. Пролунали свистки. Підбіг міліціонер. Піднявся звичайний вуличний скандал. А винуватці були вже у себе вдома у підвалі. Їх груди розпирав перший успіх героїзму і солодкість досконалого злочину, навіяного злодійськими фільмами. Згодом брати, проглянули усі фільми цього театру…»[576].

Проблема відвідування дітьми сеансів для дорослих піднімалася в 1920-і роки неодноразово. У пресі відзначалося, що ніхто так сильно не сприймає кіно, як діти. Ленінградська газета «Кіно-тиждень» в 1924 році у редакторській статті, присвяченій проблемі відсутності в кінотеатрах дитячого репертуару, відзначала:

«Очистити Авгієву стайню репертуару дитячого кіно зовсім не важко, але як почати цю відповідальну роботу творення нових кінофільмів, що цілком відповідають вимогам виховного характеру і вимогам художнім? Складність підходу посилюється тим, що досі в цій області немає хоч трохи задовільної підготовчої роботи. Усе, що зроблено досі, можна з легким серцем викинути, як непотрібну дурницю. Зрозуміло, можуть виявитися і виключення, але можна і, не ризикуючи, помилитися, сказати наперед, що вони будуть і нечисленні, і нікчемні за змістом…»[577].

«Не знаючи «дивних можливостей техніки», діти оточують кіноакторів буквально ореолом незаслуженого героїзму і ледве чи не прагнуть їх наслідувати. Виховані на американській детективній фільмі, смаки наших дітей розбещуються, і витримана фільма часто з їх боку не зустрічає належної уваги. Нерідко також і самі кінотеатри є розсадниками хуліганства; і трапляється так, що діти, завдяки «благотворному» впливу кіно і тої атмосфері, яка навколо нього створюється, стають здатними на грубі антигромадські вчинки»[578].

«У справі боротьби за культурну революцію кіно набирає все більшої ваги. Воно один із найбільших чинників виховання культурного підйому мас трудящих. Але не меншу вагу має кіно і як знаряддя класового виховання нашого молодого покоління. Для дітей кіно — одне з найцікавіших місць, куди дитина часто намагається пройти будь-яким способом. Йдучи в кіно, дитина шукає там гострих переживань: їй більше подобається трюки, бійка, грабіж, стрільба, різні несподіванки і т. д. Дитина так захоплюється цими речами в кіно, що хоче сама

576. О. Р. «Культработа» 5-го Госкино // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 42. — С. 9.
577. Цит. за: Парамонова К. К. Рождение фильма для детей. — М.: ВГИК, 1962. — С. 20.
578. Работа в области детско-школьного кино: [Ред. ст.] // Бюллетень секретариата Центрального совета Общества друзей советского кино. — 1927. — № 2. — Сентябрь. — С. 6.

відтворити їх у своєму власному житті, і часто в тій або іншій формі повторює те, що бачила на екрані. Тож, кіно має колосальний вплив на дітей, то виховний, то антисоціальний, негативний»[579].

Протягом 1920-х років ця проблема широко обговорювалася на сторінках української преси. Оглядачі відзначали, що кінофабрики за весь час своєї роботи майже нічого для дітей не випустили, «…якщо ви придивитеся до відвідувачів кінотеатрів, особливо околичних, на перших сеансах, то ви побачите, що не мале місце серед них займають діти від 8 до 12 років. <…> Про виховне значення такого кіно говорити, зрозуміло, не доводиться. У більшості американських, картин особливо вип'ячується детектив і еротичні моменти, що, безсумнівно, діє досить розбещуюче на психіку дитини. Вихід з цього положення один — влаштування кіносеансів для дітей. Правда, у нас майже, немає фільм»[580].

Подібної точки зору дотримувався і оглядач московського журналу «Робочий глядач». Автор стверджував, що карні і пригодницькі фільми шкідливі дитячому глядачеві, а в чистому вигляді кіномистецтва для дітей, по суті, ще не було і, як ніколи назріла гостра потреба в цілеспрямованому створенні фільмів для дітей:

«Надивившись картин різних пригод, переважно кримінального характеру (якими настільки багатий американський ринок), діти мріють про втечу з дому, і життя своє малюють не інакше, як повним найнеймовірніших пригод. «На дитячу фільму потрібно звернути саму пильну увагу. Проте донині це питання не вирішене. Дітям подаються картини, якщо не «пригодницькі», то «фарсові». <…>

Зараз закордонний ринок почав посилений випуск кінофільм за участю юних артистів (Джекі Куган, Беббі Педжі і т. д.). Ці картини частково могли б задовольнити дитячу аудиторію, якби на них не лежав постійний відбиток спеціальних, закордонних «смаків» — американських — зі щасливим закінченням («Дитя Фландрії», «Мій хлопчик» і т. д.) і європейськими з природнішим, але неминуче трагічним кінцем (те ж «Дитя Фландрії»)… Усе це говорить про необхідність створення своєї дитячої фільми. Перші спроби в цій області («Морозко» — Севзапкіно) можна вітати, але необхідно внести цілий ряд поправок і пропозицій.

Передусім, потрібно використовувати закордонний досвід у двох напрямах. Перше, це спеціальна дитяча фільма вимагає і свого юного актора, за яким в СРСР не може бути зупинки, оскільки навряд чи в якій країні дітям так часто доводиться бувати на сцені і в масових інсценуваннях, і в окремих самостійних ролях. Словом, потрібно створити свого Джекі Куган, свою Беббі Педжі.

Друге, потрібно відмовитися від «казкового» сюжету і наблизитися до дійсності. Таких тем у нас сила-силенна: тут і трагічні, і героїчні, і побутові. Матеріал для них дадуть: Жовтневий переворот, партизанські загони, Громадянська війна, голодування в Поволжжі, піонерське життя, комсомолята, фабзайці та ін. Крім того, на дитячій фільмі треба показувати, можливо, частіше постійних улюбленців дітей — звірів, а також посилити картини низкою спортивних трюків і вправ… Такі картини матимуть успіх не лише у нас, але, можливо, й за кордоном»[581].

579. Нулініч О. Кіно й діти // Радянське мистецтво. — 1928. — № 16. — 15 травня. — С. 7.
580. О. В. И. О детском кино // Театр — музика — кіно. — 1925. — № 5. — 22–29 грудня. — С. 1.
581. Шибаев А. Дайте детям свою фильму // Рабочий зритель. — 1924. — № 30. — 9–15 декабря. — С. 14.

Крім того, відповідаючи на питання «Які фільми не бажані для дітей?», професор П. І. Люблінський відмічав, «що кінематограф в дитячому віці передчасно розбурхує статевий інстинкт, у дітей ще при незнайомстві із сексуальним життям починає проявлятися сексуальний потяг… часто картини настільки сильно вкарбовуються в пам'яті підлітків, що вони починають потім відтворювати бачені вчинки у своєму житті. Тут велике значення має велика відмінність в життєвому темпі, який ми спостерігаємо в кіно і який є насправді. Такі діти, які піддалися гіпнотичному впливу кіно, стають ніби наркоманами. Вони стають неуважними, закидають уроки, словом, вибиваються з темпу звичайного життя в сторону ілюзорних переживань…»[582].

У середині 1920-х років в українській пресі також обговорювалася проблема відсутності дитячого репертуару в радянському кіновиробництві. У першому ж номері журналу української кінематографії «Кіно», що вийшов у листопаді 1925 року, В. Арнаутов висловив думку, що дитячих фільмів, як, до речі, і дитячої літератури, немає через безліч «об'єктивних» причин — відсутність професійного досвіду, настанов педагогів і т. д.:

«Наші мистці — це люди серйозні, цілком захоплені інтересами дорослого населення. Це верстви найбільш доступні для їх спостережень, найбільш їм знайомі, і нема нічого дивного, що вони переважно такі верстви обслуговують та описують. Поза тим, мистець, що працює для дорослого читача чи глядача, почуває, себе вільнішим у методах своєї роботи. Література і кінофільм для дітей обмежують роботу поетичної уяви певними рамками. Доводиться заважати на педагогічні міркування і «хто його там розбере, що підходить, а що не підходить для дітей». Коротко кажучи: вступаючи на шлях творчості для дітей, мистець почуває себе зв'язаним низкою додаткових умов, що до того формулюються педагогами дуже туманно»[583].

Але, окрім відсутності досвіду роботи з дитячим матеріалом і дитячими сценаріями, існувало і чимало проблем, пов'язаних із госпрозрахунковим статусом кіновиробництва і кінопрокату, недостатнім вивченням дитячого глядача, катастрофічним браком кінофікованих шкіл, особливо в селах, і тим, що пропагандистська машина радянської влади більшою мірою була орієнтована на доросле населення і молодь.

Основна критика зводилася до того, що кінематограф породжує в дітях поверхневе ставлення до художньої творчості, виховує своєрідну завзятість у глядача, і дає легку і дешеву розвагу, відтягує увагу від «шанобливих» книг і «шанобливих» занять. У цих запереченнях була частина правди, але і її диктували тільки особливості демонстрованих фільмів, які були абсолютно не придатні для дітей.

У середині 1920-х років в Україні були три джерела, з яких черпався репертуарний запас дитячих фільмів — це придбання фільмів, придатних для дитячої аудиторії в США, Німеччині і РРФСР[584]. Першим дитячим фільмом українського виробництва можна назвати картину «Марійка» (1925, реж. А. Лундін) про без-

582. Дети и кино: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 17. — С. 4.
583. Арнаутов В. Про дитячий фільм // Кіно. — 1925. — № 1. — Листопад. — С. 24.
584. Сурцова Н. За кінофільм для дітей // Культура і побут. — 1926. — № 2. — 10 січня. — С. 1.

притульну селянську дівчинку-сирітку, що потрапила в роки НЕПу в злодійське кубло, а згодом вступила до піонерського загону.

У той же час існувала думка, що не потрібні дитячі та юнацькі фільми, що молодь треба «обслуговувати фільмами в загальному масштабі». Водночас було очевидно — американські фільми, в основному детективи, притягують в основному молодіжну аудиторію[585]. І оскільки випуск фільмів для дітей не було налагоджено, то робота велася по трьох напрямах: перемонтаж фільмів комерційного фонду, замовлення копій і відповідний перемонтаж нових картин, придатних для дітей, і виробництво нових дитячих фільмів[586]. Що цікаво, цензурна комісія з роботи з фільмами повинна була підходити до роботи по перемонтажу творчо — шляхом умілого підбору і доповнень створювати хороший фільм[587].

У 1930 році після закінчення Всеукраїнської наради у справах дитячого кіно і театру, В. Мускін відмічав:

«Час потурбуватися кінематографії про дитячий фільм. Потрібно виховувати нашу зміну не на трюкових картинах, а на картинах про ентузіазм нашої п'ятирічки, нашої соціалістичної перебудови суспільства. Треба створити нові кадри робітників, які працювали б виключно на дітей і для дітей. <…> Правильно товариші на нараді говорили, що гарипилівщина захоплює дітей. Дітей захоплює Дуглас Фербенкс, Мері Пікфорд — усі ці герої не нашого часу. Це явище негативне…»[588].

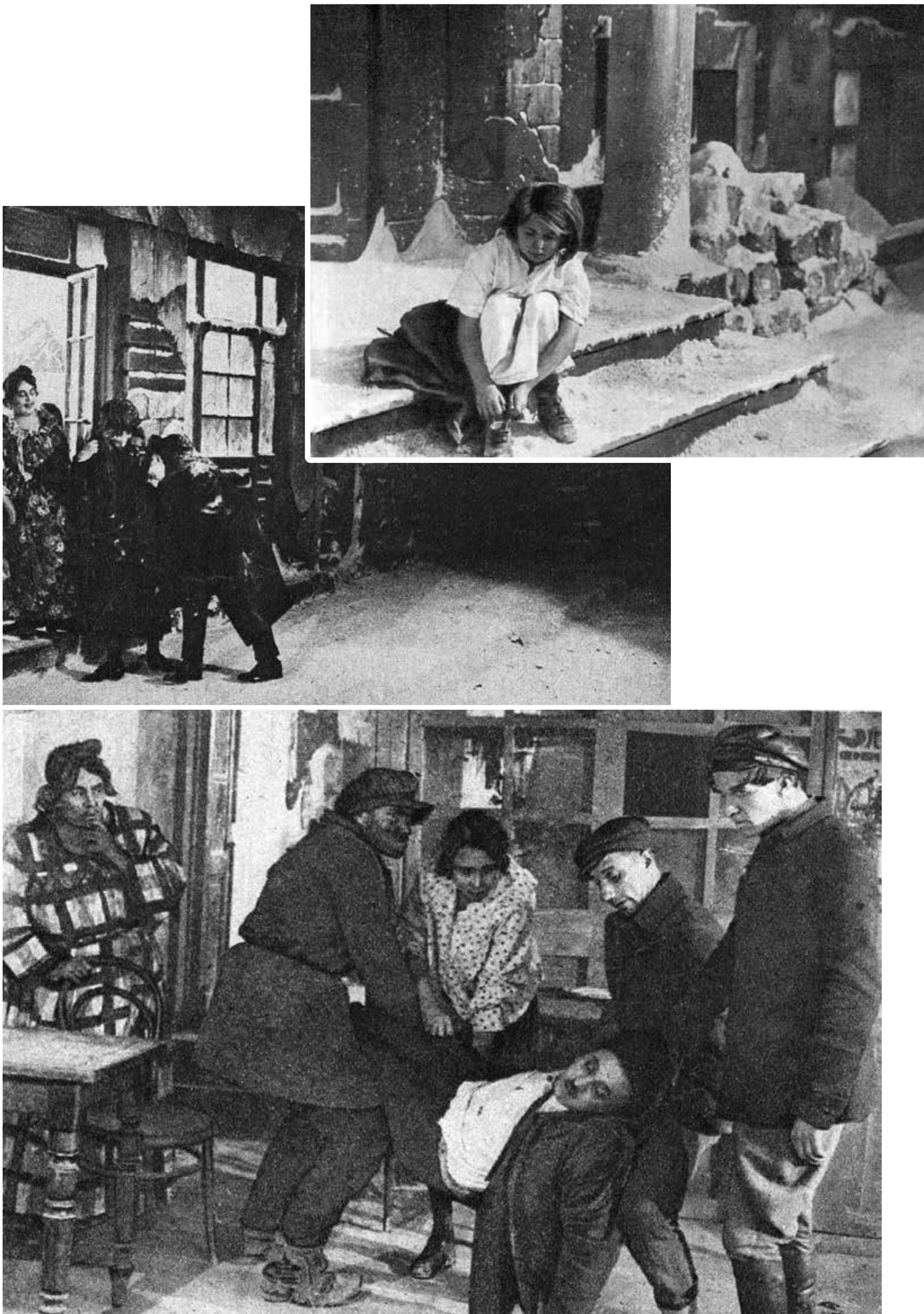
На сторінках журналу «Кіно» було опубліковано дискусію, присвячену стану дитячого кіно, в якій брали участь вчені й педагоги. Інспектор дошкільного відділу Окрнаросвіти Авдєєв також різко висловлювався щодо відсутності дитячих фільмів:

«Дитячих фільмів немає. Ходять діти з дорослими в кіно, переглядають небажані пригоди, жахливі любовні трагедії і цим цілком деморалізують себе. Останнім часом серед дітей, завдяки поганому догляду за ними, завдяки тому, що немає спеціального відбору фільмів для них, збільшився відсоток злочинності, відсоток нетактовної поведінки»[589]. Чиновник категорично закликав заборонити дітям з 8 до 16 років відвідувати кінотеатри разом із дорослими:

«Для цих дітей потрібно влаштувати спеціальні сеанси, в спеціальному приміщенні, що обслуговувалося б педагогами. Зараз у зв'язку з такою фільмовою кризою, треба якнайкраще налагодити відносини з науковими педробітниками, які допоможуть наставити випуск дитячого фільму на правильний шлях»[590].

Представник кафедри педології при УАН Кулинич вважав, що ліквідувати кризу на фронті дитячого кіно можна. З багатьох перешкод, що стоять на шляху до ліквідації цієї кризи, він вважав одною з головних — це відсутність стосунків між Центральною управою ВУФКУ і науковцями і педагогами. Учений відмітив, що кілька разів секція педологів через своїх співробітників пропонувала свої послуги ВУФКУ, але відповіді так і не отримала[591]. Також Кулинич підкреслював,

585. Про кіно й молодь: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 2. — 23 січня. — С. 2.
586. Лацис А., Кейлина Л. Дети и кино // Коммунистическая революция. — 1928. — № 5. — Март. — С. 80.
587. Сухаребский Л. Учебное кино. — М.: Теа-Кино-Печать, 1928. — С. 102.
588. Мускін Вас. Наше соціальне замовлення ВУФКУ // Кіно. — 1930. — № 7(79). — Квітень. — С. 15.
589. Кулінич. Нашу увагу — дітям! [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 11(83). — Травень. — С. 3.
590. Там само.
591. Там само.



Кадри з фільму «Марійка», 1925 р.

що «підготовка фільмів для шкільного віку відрізняється від фільмів, які готують для дошкільників. Для дітей шкільного віку можна готувати фільми з більшим метражем, чим для дітей дошкільного віку. Є окремі думки, щоб категорично заборонити дошкільникам відвідувати кіно, тому що перегляд фільму занадто впливає на зір і нервову систему дитини». І додав, що в Європі дітей до 8 років не пропускають в кінотеатри, а діти з 8 до 16 років пропускаються, але для них демонструються спеціально призначені фільми[592]. Інші учасники дискусії також висловилися за категоричну заборону відвідування дітьми комерційних кіносеансів.

Про необхідність проведення спеціальних досліджень і анкетування дитячого глядача відмічали багато педагогів. Також педагоги попереджали, що невміле обслуговування дітей за допомогою кіно частенько сприяє прояву різних негативних задатків, закладених в дітях.

У 1926 році студентами Ленінградського педагогічного внз під керівництвом професора П. І. Люблінського було проведено дослідження відвідуваності кінотеатрів дітьми дослідно-показової школи, піонерзагону і дитбудинку для безпритульних. Дослідження виявило високу відвідуваність дітьми кінотеатрів. Значна частина дітей відвідувала кінотеатр 10–12 разів на місяць. Також були відмічені окремі випадки щоденного відвідування. Діти бачили увесь кінорепертуар і уважно стежили за новинками.

Згідно з матеріалами дослідження, у хлопчиків найбільшим успіхом користувалися «розбійницькі пригоди», у дівчаток — драми. Тим і іншим групам подобалися комедії. Усі діти лаяли кіноранки, кажучи, що це «нісенітниця». Цікаво відмітити, що діти на прохання назвати ім'я великого ученого і письменника не могли цього зробити (7%), в той час, як імена кіногероїв їм були добре відомі. У ¾ випадках діти відвідували кіно без батьків[593].

У 1928 році Московський Науково-педагогічний інститут методів шкільної роботи провів соціологічне дослідження «впливу кіно на дітей». Було опитано 2 000 дітей. Це дослідження показало, що з 83% опитаних (за іншими даними 91%) дітей регулярно відвідували кінотеатри. 41% відвідувало кінотеатри 3-4 рази в місяць, 18% — 5-8 разів на місяць, 5% — 10-20 разів на місяць. Таким чином, 64% опитаних дітей відвідували кінотеатри щотижня[594]. А в середньому на кіносеансі відсоток дітей до 16 років складав від 40 до 45[595].

У 1927–1928 роках Педологічним відділом Науково-педагогічного інституту методів шкільної роботи було зроблено масове анкетне обстеження ставлення школярів до кіно. Ця анкета, що мала загальний характер, набула широкого поширення серед педологів і педагогів не лише багатьох міст РРФСР, але і України, Білорусії й інших регіонів. Мета анкетування — дізнатися, як впливає на учнів сучасне загальнодоступне кіно і в якому напрямі необхідно направити роботу для організації дитячого кіно в майбутньому. Результати дослідження показали високу відвідуваність дітьми кіно, розкрили характеристику дитячої кіноманії

592. Там само.
593. Дети и кино: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 34. — 13–20 липня. — С. 4.
594. Лацис А., Кейлина Л. Вказ. пр. — С. 76.
595. Сухаребский Л. Вказ. пр. — С. 7.

і були опубліковані в педагогічних[596] і загальних періодичних виданнях, а також озвучені на Всесоюзному педологічному з'їзді.

Завдяки цим дослідженням було визначено ставлення дітей до кіно і були з'ясовані два моменти:

1) розміри і ступінінь захоплення дітей кінематографом;

2) і відношення дитячого глядача до кінорепертуару.

Перший вивчався за фактичними даними про частоту відвідування кінотеатрів обстежуваними школярами і про те, що діти роблять і до яких засобів удаються, «коли хочеться йти в кіно, а грошей немає». Другий момент — про ставлення до кінорепертуару — вивчався шляхом аналізу картин і кіногероїв, що подобаються і не подобаються дітям. Дітям задавалися диференційовані питання про їх ставлення до фільмів революційних, до фільмів з життя багатих і з життя бідних, до фільмів, що змальовують близьке повсякденне життя і побут, і життя далеке, до картин пригодницьких та ін.

Інше дослідження також було анкетованим. Дітям пропонувалися дві анкети. Загальна анкета, що складалася з питань загального характеру для усіх картин, які довелося дітям бачити, наприклад, яка з картин сподобалася дітям більше. І спеціальна анкета по певному фільму, причому цей фільм спочатку демонструвався дітям, щоб вони відповідали під враженням, тільки що побаченого.

Дослідження охопили більше 3 000 учнів 8–19 років, у тому числі учнів 61% московських околичних шкіл, переважно з робочим населенням; 24% центральних московських шкіл з переважно інтелігентським складом і учнів 15% шкіл м. Самари зі складом переважно дітей службовців. Кожен учень відповів на 15–18 питань анкети, що в загальній кількості дало 50 000 відповідей[597]. З усієї кількості учнів, яких було досліджено, відвідують кіно 88%. Цікаво, що з восьмиліток відвідують кіно 86%, тоді як відсоток старшого віку порівняльно зменшується; 9-річних — 84%, 10-річних — 67%, 11-річних — 66%. Для старшого віку відсоток збільшується, він досягає 100% для 16–19-річних. Кожен учень відвідував кінотеатр в середньому чотири рази в місяць. Головною причиною того, що діти не відвідували кінотеатри, була відсутність грошей (близько 75%)[598].

Дослідження також показало, що діти дивляться фільми з метою вчитися жити. Анкетування після перегляду фільму «Багдадський злодій» показало, що учні, особливо хлопці, захоплювалися тією дотепністю, сміливістю, стриманістю, з якими «багдадський злодій» краде коштовності, одяг, взуття, залізає вночі в палац і т. д., а 6,6% із загальної кількості обстежуваних просто заявили, що ця картина навчила їх «як потрібно красти», (у тому числі 69% хлопців, 31% дівчаток)[599]. Також анкетування показало, що в основному діти дивляться кіно, бо «там бійки, б'ються, стріляють», «здорово вбивають людей», «розстрілюють», «шпигують», «грабують». Професор П. І. Люблінський відмічав, що «серед чинників, що штовхнули молоду дівчинку на шлях проституції, ми нерідко бачимо

596. Станчинская Э. О. Влияние кино на школьника // Вестник просвещения. — 1927. — № 2. — С. 8–26.
597. Правдолюбов В. А. Спроба педологічного підходу, до питання про дитячий кінорепертуар // Кіно і школа. За ред. і. Д. Зільбермана. — Х.: Державне Видавництво України, 1928. — С. 20.
598. Там само. — С. 21.
599. Там само. — С. 23.

прагнення до красивого і легкого життя, яке вона бачила на екрані. Подібні заяви не є виключенням в сучасній судовій практиці»[600].

Вчені, що займаються дослідженням, після обробки цих анкет, зробили висновки:

«…Наявний стан ненормальний і неприпустимий; ми не повинні, не маємо права закривати очі і мовчки спокійно дивитися на те, як калічаться, а іноді й гинуть в кіно наші діти. Це примушує нас вжити негайних заходів, щоб вийти зі скрутного становища. <…>

1) роботу в справі утворення дитячого кінофільму ми повинні почати знову;

2) приступити до неї потрібно організовано, взявши до уваги усі можливості і ресурси, які можуть бути в нашому розпорядженні. Щоб організовано перевести роботу, передусім, потрібно створити спеціальний орган, який повинен мати відповідні сили і засоби. У основу цієї роботи слід включити ці дані дітей і юнацтва. До складу працівників, окрім фахівців з кіно, мають увійти фахівці-педологи, педагоги, лікарі й художники. Усю роботу треба поставити на науковому ґрунті, щоб дати дітям таке кіно, яке б відігравало таку ж роль, як школа; кіно і школа у свідомості учня мають стояти поряд, як одне ціле. Кіно має увійти до школи, а школа повинна зробити кіно підпорядкованим тим же законам, яким підпорядкована сама.[601]

Проте робота Науково-педагогічного інституту виходила за рамки соціологічних анкетних опитувань дітей. Науковий інтерес також представляли поглиблені систематичні і всебічні дослідження дитячих реакцій на кіно, та конкретної дитини з усіма особливостями його психофізіологічної поведінки. Для цього вимагалося перейти до безпосереднього обліку самого процесу сприйняття і переживання дитиною усього того, що він бачить на екрані. З цією метою була обладнана спеціальна кінопедологічна лабораторія, яка складалася із залу для глядачів на 30 місць, оперативної кімнати, в якій була встановлена фіксувальна апаратура, і проекційної установки. У цій лабораторії велася експериментальна робота по двох основних педологічних темах — вплив кіно на емоційні реакції дітей і вплив кіно на стомлюваність дітей[602]. Відмітимо, що дослідження про стомлюваність дітей, проведені раніше, показали, що кіносеанс не може тривати 30 хвилин для дітей віком 12 років і 45 хвилин для дітей старше 12 років[603].

З явищем, безконтрольного пропуску дітей на комерційні кіносеанси намагалися боротися. У 1926 році Наркомосвіти розробляв законопроект «Про допуск дітей до участі в кінозйомках і відвідування кінотеатрів». Діти до 12-річного віку — повідомив проф. П. І. Люблінський — «не допускатимуться в кінематограф, бо відзначено, що в ранньому віці кіно не лише шкідливо діє на зір, але і, тримаючи дітей в підвищеному емоційному стані, з напруженою увагою перезбуджує їх нервову систему, а це у свою чергу, позначається на заняттях. Стосовно ж дітей більш старшого віку — до 16 років, то їм відвідування кіно буде дозволено лише на фільми, що пройшли через педагогічну цензуру, а також тільки до пев-

600. Там само. — С. 24.
601. Там само. — С. 25–26.
602. Гельмонт А. М. Изучение влияния кино на детей // Кино и культура. — 1929. — № 4. — С. 43.
603. Черкасский А. Сценарий детской фильмы // Кино-фронт. — 1927. — № 2. — 1 февраля. — С. 8.

ної години. <…> Фільми проходитимуть за проектом через педагогічну цензуру. Нарешті, в проекті передбачено тривалість самих сеансів для дітей і необхідність вживання у випадках спеціально дитячих кіносеансів підвищених запобіжних заходів…»[604].

Начальник головного управління соціального виховання Наркомосвіти М. С. Епштейн, один з авторів проекту «Постанови Раднаркому про заборону дітям відвідування кіно» відмічав, що «під впливом кіно неповнолітні здійснюють злочини, створюють собі збочене уявлення про статеві стосунки. Так звані, пригодницькі фільми породжують почуття відваги, мужність, водночас штовхають іноді дітей на ризиковані для життя і спокою оточуючих пригоди. Надмірно насичені драматизмом фільми спричиняють підвищену нервозність у дітей, викликають тривожні сновидіння, погано впливають на апетит, затримують фізичний розвиток… Наші проектовані заборонні заходи зведуться до заборони дітям до 8–10 років відвідувати кіно, в яких демонструються картини, що мають ті негативні властивості, про які я вказував вище. Буде також встановлений граничний час, до якого діти можуть знаходитися в кіно. Адміністрація театрів, винна в порушенні правил про відвідування дітьми кіно, підлягатиме штрафові або позбавленню волі на строк до 6 місяців. Саме це і відноситься до заборонних заходів. Але ще до цього припускається розвинути мережу шкільних і дитячих кінематографів і збільшити випуск педагогічних фільм»[605]. Надалі Головполітосвіти РРФСР вніс в проект декрету поправки, згідно з якими діти 8–16 років допускалися тільки на сеанси, в яких демонструвалися фільми, дозволені для неповнолітніх. Відповідальність за виконання цього декрету покладалася на міліцію, дитячу соціальну інспекцію і на спеціальних осіб, які з цією метою будуть призначені відділом народної освіти, після того, як проект Наркомосвіти буде внесений на твердження РВК[606].

З 1928 року в Москві почала роботу спеціальна комісія по відбору фільмів, придатних для дітей. У цей же час починає свою роботу репертуарна дитяча комісія при ВУФКУ[607]. У другій половині 1920-х років в Україні Наркомосвіти видав декілька постанов, спрямованих на розвиток дитячого кінематографу. 2 вересня 1927 року Колегія Наркомосвіти УРСР видає постанову «Про заходи по поліпшенню стану дитячої літератури і роботи дитячих театрів». Наведемо три пункти цієї постанови, що стосуються кінематографу:

«10. Доручити Упрсоцвихом разом із Держвидавом і ВУФКУ організувати конкурс на драматичні твори і сценарії для дітей.

11. Запропонувати ВУФКУ негайно приступити до виготовлення спеціальних дитячих кінофільмів, а відповідним окркіно забезпечити демонстрації в кіно для дітей спеціально підібраних фільмів з числа тих, які демонструються по загальних кіно.

---

604. Дети и кино: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 17. — С. 4.
605. О кино для детей: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 20(72). — 6–13 квітня. — С. 5.
606. Правдолюбов В. А. Вказ. пр. — С. 25.
607. Шлихтинг Б. У центральному дитячому кінотеатрі // Радянське мистецтво. — 1928. — № 12. — 3 квітня. — С. 10–12.

16. Доручити Упрсоцвиху разом з УПО розробити питання про порядок демонстрації дитячих кінофільмів і п'єс, а також про порядок відвідування їх дітьми»[608].

11 травня 1928 року Колегія Наркомосвіти УРСР приймає постанову «Про кінофікацію шкіл», в якому давалися розширені і деталізовані вказівки відносно реалізації проекту кінофікації шкіл:

«1) констатувати, що до останнього часу дитячим кінофільмам і справі кінофікації школи не надавалося належного значення;

2) констатувати, що зроблено в цій справі надзвичайно недостатньо (зроблено лише 3–5 дит. кінофільмів), бо ВУФКУ не було охоплене в повному об'ємі справою виготовлення дитячих, навчальних і наукових фільмів через відсутність відповідних сценаристів і коштів;

3) визнати необхідним зосередження навколо цього питання громадської, педагогічної, комсомольської і батьківської думки й ініціативи та виявити актуальні моменти в допомозі цій справі.

Зокрема, вважати за доцільне утворення товариств друзів кіно, залучивши до цього громадські, батьківські й інші ресурси;

4) визнати необхідним дати доручення ВУФКУ включити у свій план виготовлення дитячих сценаріїв і дитячих, і навчальних (як засіб навчально-виробничого процесу) кінофільмів, для чого доручити ДНМК разом Соцвихом і УПО вивчити і розробити відповідальні плани і теми цих кінофільм;

5) визнати необхідним і доцільним виявити архів ВУФКУ для використання кінофільмів, придатних для демонстрації у дитячих театрах;

6) доручити ВУФКУ виявити можливість закупівлі дитячих, навчальних і наукових кінофільмів у Совкіно, інших організаціях і за кордоном;

7) вважати вельми необхідним організувати при Реперткомі кінорепертуарну секцію для розгляду дитячих кінофільмів.

Зокрема, визнати за необхідне розглянути усі фільми, які зараз демонструються, щодо розподілу їх на: фільми, які можуть бути рекомендовані для дітей, а також як навчвльні — для шкіл;

8) вважати абсолютно необхідним у великих центрах, де є для цього умови, організувати зразкові кінотеатри для дітей.

Доручити Соцвосам порозумітися в цій справі з ВУФКУ і виявити, де саме і які для цього є можливості;

9) визнати необхідним включити в операційний план Соцвиху по місцевому бюджету у сфері шкільного виховання необхідність організації цього року дитячих кінотеатрів у найголовніших промислових центрах;

10) взяти до відома, що в Києві за ініціативою Окркіно разом із ВУФКУ вже проведено перегляд кінофільмів і визначено придатність тих фільмів, які можна демонструвати в дитячій аудиторії, а також вкладені у кінотеку.

608. Із протоколу колегії Наркомосу УСРР про заходи щодо поліпшення стану дитячої літератури та роботи дитячих театрів від 2 вересня 1927 р. // Культурне будівництво в Українській РСР: 1917–1927. Збірник документів і матеріалів. — К.: Наукова думка, 1979. — С. 537.

Визнати необхідним доручити Соцвихам разом з ДНМК використовувати цей досвід і поставити питання про організацію в Києві як великому місті кінотеатру для дітей;

11) на основі цієї постанови Колегії доручити ВУФКУ у взаємодії із ДНМК, Соцвихом і Упрофсвіти подати конкретний план виконання усіх визначених Директив, виявити, що можна зробити в цьому операційному році, що треба внести до плану наступного року і внести до 5-річного плану»[609].

Надалі Наркомосвіти УРСР разом з Правлінням ВУФКУ почав організацію окремої фільмотеки для дітей і підготовку списку рекомендованих і придатних для дітей ігрових фільмів, призначених для дорослих, і відповідно переробку тих фільмів, які не можна рекомендувати дітям в оригіналі. Наступним кроком стало видання Наркомосвіти ще двох постанов, спрямованих на кінофікацію шкіл, клубів, а також установ Соцвиху[610]. Згідно з цими постановами на дитячих екранах повинні демонструватися тільки ті фільми, що входять до списку рекомендованих і мають обслуговуватися окремою фільмотекою через прокатні бази ВУФКУ. У список рекомендованих для дітей фільмів комісія включила 75 назв ігрових фільмів, велика частина яких припадала на ВУФКУ і Совкіно. І лише декілька культурфільмів були іноземного виробництва[611].

Але заборонні заходи не повністю вирішували проблему обмеження дітей від згубного впливу кіно. Необхідно було організувати в кінотеатрах дитячі кіносеанси, на яких показувалися б спеціально підібрані програми. Оглядач київського журналу «Театр — музика — кіно» закликав до відкриття спеціального кінотеатру для дітей, або хоча б організації спеціальних дитячих кіносеансів:

«У нас вже існує і користується усіма правами громадянства театр для дітей. Діти, які дивляться там сьогодні відповідні для їх віку п'єси, іншого дня йдуть в кіно дивитися «Мессаліну» або «Акули Нью-Йорка» і т. д. Чимало говорили і писали про розбещуючий вплив таких фільмів на дітей не лише молодшого, але і старшого віку. Ми вносимо практичну пропозицію. Якщо немає реурсів організувати спеціальний дитячий кінотеатр, то можна, за прикладом дитячого театру імені Франка, організувати в якому-небудь кінотеатрі двічі на тиждень вранці спеціальні кіносеанси для дітей, де мають демонструватися відповідні для їх віку фільми, з тих, що є. Треба думати, що відповідні установи звернуть увагу на це питання і вирішать його належним чином»[612].

Але за три роки ситуація з дитячим кіно не змінилася. Оглядач журналу «Культробітник» О. Кибець, зокрема, відмічав: «Вельми незадовільно йде справа у нас з обслуговуванням молодого кіноглядача. На цій ділянці української кінематографії потрібно рішуче стати на шлях масового виробництва дитячих художніх

609. Про кінофікацію шкіл: Постанова Колегії НКО УСРР від 11 червня 1928 р. // Бюлетень Народнього Комісаріата Освіти. — Х., 1928. — № 28(115). — 8–14 липня. — Арт. 394.
610. Про розподіл кіноапаратури між школами та клюбами: Постанова Колегії НКО УСРР від 24 травня 1930 р. // Бюлетень Народнього Комісаріата Освіти. — 1930. — № 22. — 2 травня. — Арт. 337; Про кінофікацію установ Соцвиху: Постанова Колегії НКО УСРР від 14 травня 1930 р. // Бюлетень Народнього Комісаріата Освіти. — 1930. — № 25. — 24 червня. — Арт. 395.
611. Про кінофікацію установ Соцвиху: Постанова Колегії НКО УСРР від 14 травня 1930 р. // Бюлетень Народнього Комісаріата Освіти. — 1930. — № 25. — 24 червня. — Арт. 395.
612. Ар. Ю-н. Кино — детям // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 12(64). — 1–7 лютого. — С. 5.

і науково-популярних кінофільмів, усебічно просувати дитячі кінотеатри шляхом організації шкільних і дитячих кіноустановок»[613].

Для організації спеціальних дитячих кіносеансів треба було врегулювати податкові пільги, які змогли б зацікавити комерційні кінотеатри. У РРФСР Головсоцвих планував створення цілої протекційної системи для кінопідприємців, що влаштовують хоч би двічі в тиждень кіносеанси для дітей. Такі кінотеатри планувалося звільняти від частини податків. Так само усілякими заохоченнями могли б користуватися сценаристи, що пишуть сценарії для дитячих кіно. Проект такої постанови перед внесенням на розгляд Раднаркому опрацьовувався в науково-педагогічній секції ДВРу[614].

Робота по дитячому кінематографу гальмувалася відсутністю більш-менш розвиненої спеціальної дитячої кіномережі. Школа тоді була майже абсолютно не кінофікована, дитячі кінотеатри ще не існували, і дитячі кіноранки влаштовувалися дуже погано. Водночас високі прокатні ціни заважали плановій організації шкільних кіносеансів. У зв'язку з цим були прийняті заходи, які призвели до зниження прокатного тарифу на дитячі фільми. За наполяганням Дитячо-шкільної секції ЦР Совкіно понизило прокатні ціни на дитячі сеанси, а також доручило своїй художній раді організувати спеціальний фонд дитячо-шкільних фільмів[615].

Але стан в області дитячого кіно й надалі залишався ненормальним. Дитячих фільмів майже не було. Були відсутні раціонально організоване дитяче кіно, планомірна організація дитячих ранків, учбовий фільм в школі. Діти продовжували відвідувати, головним чином, комерційні кінотеатри. Якщо звернутися до підсумкових даних про прокат дитячих фільмів по обороту Совкіно по усіх його відділеннях (4 839 кіноустановок в 1 126 населених пунктах), за період з 1.05.1926 по 1.05.1927 року, то виявляється, що на кожну дитину доводилися три відвідування кінотеатру на рік[616]. Середня ціна дитячого прокату складала 11 крб. 9 коп. у день. Вона була вища за червоноармійський прокат (6 крб. 55 коп.), сільський (5 крб. 24 коп.), правда нижча за клубну (15 крб. 56 коп.)[617].

В Україні стан з дитячим кіно був ще гіршим. Як характерний і показовий факт повного небажання усвідомити політичне значення дитячого кіно прокатним відділом ВУФКУ, журнал «Кіно» наводив такий факт:

«…На початку роботи дитяче кіно платило за прокат фільмів із коефіцієнтом 0,5 за півроку йому було збільшено до 1-го коефіцієнта, а на другий рік в 1½ коефіцієнта. Це значить — фільм коштує від 20 крб. до 40 крб. І це незважаючи на культурне завдання кіна, на максимальне зниження ціни квитка, на збільшення безкоштовних квитків, на великий % безкоштовних квитків для дітей дитячих будинків, що дитяче кіно установа дефіцитна й нарешті, на постанови Всеукраїнського і Всесоюзного піонерських зльотів… де рішуче говориться про

613. Кібець О. Українська кінематографія на фронті культурного будівництва // Культробітник. — 1929. — № 22(94). — Листопад. — С. 40.
614. О кино для детей: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 20(72). — 6–13 квітня. — С. 5.
615. Работа в области детско-школьного кино: [Ред. ст.] // Бюллетень секретариата Центрального совета Общества друзей советского кино. — 1927. — № 2. — Сентябрь. — С. 8.
616. Лацис А., Кейлина Л. Вказ. пр. — С. 78.
617. Там само. — С. 80.

поліпшення умов постачання фільмів і зниження платні за прокат… Отже, розв'язання питання прокату фільмів — питання життя і смерті дитячого кіно…»[618].

Кіноранки в клубах і шкільні кіносеанси засвідчили свою неспроможність. Такі кіносеанси не могли систематично і постійно обслуговувати дитячого глядача. У київських школах було влаштовано ряд походів на кіносеанси для дітей. І хоча плата за квиток складала тільки 10 копійок, діти неохоче збирали гроші по групах і, відвідавши кіносеанси, висловлювали невдоволення побаченими фільмами[619]. В Україні все частіше піднімалося питання про доцільність організації спеціального дитячого кінотеатру[620].

У 1928 році, на конференції Соцвиху за участю педагогів і батьків одностайно визнали, що школярів не можна пускати на будь-які фільми. Фільми для них повинні демонструватися в окремі дні (наприклад, неділлю), якщо б програма складалася із 31 спеціального дитячого фільму[621]. В Одесі, незважаючи на катастрофічний брак дитячих фільмів, використовувалися кінотеатри в різних частинах міста і вводилися спеціальні дитячі кіноранки за зниженими цінами. Фільми для дітей, за повідомленням завідувача обласним відділом Катцента, підбиралися спільно з Соцвихом. Також, за повідомленням чиновника, планувалося відкриття дитячого кінотеатру[622]. Перший в Україні дитячий кінотеатр відкрився в Києві[623]. Згодом — у Катеринославі, в приміщенні кінотеатру «Червоний факел» було також відкрито дитячий кінотеатр[624].

Дитяче кіно, на думку багатьох педагогів, мало, передусім, відповідати на запити дітей віком від 11 до 15 років, оскільки саме цей вік є найбільш чутливим до всього героїчного і пригодницького, а сучасне кіно в більшості випадків має на них негативний вплив. Психології дитини властиво завжди, можливо навіть несвідомо, шукати собі ідеал у якомусь героїчному образі. Замість любителів пригод, які фігурують в зарубіжних фільмах, пролетарське дитяче кіно має дати образи, наслідуючи які, діти виховувалися б в комуністичному дусі.

Піонерський журнал «Барабан» ще в 1924 році сформулював важливі принципи радянського кіномистецтва для дітей: виховання дітей за допомогою мистецтва в комуністичному дусі, необхідність віддзеркалення в творах для дітей життя і побуту пролетарських дітей і створення у фільмах героїчних образів, які могли б стати зразком для наслідування:

«Питання про пролетарське дитяче кіно давно назріло і вимагає негайного вирішення. Необхідно звернути на дитяче кіно серйозну увагу. Ідеологічно дитяче кіно має бути так побудоване, щоб воно виховувало пролетарську дітвору в класово-комуністичному дусі. Дія, що захоплює за змістом, має розгортатися на тлі революційної романтики. Тому такі фільми, на кшталт створюваної наразі казки «Морозко», не дадуть відповіді на запити пролетарських дітей. Радянське

618. Скрипниченко А. Кіно молодого глядача // Кіно. — 1930. — № 11(83). — Травень. — С. 7.
619. Гайсинська О. Кінотеатр для дітей // Радянське мистецтво. — 1928. — № 17. — 31 травня. — С. 12–13.
620. Ахушков Ш. Про виховання дитячого кіноглядача // Нове мистецтво. — 1927. — № 24(65). — 22 листопада. — С. 8–9.
621. Кіно для дітей: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 32. — С. 17.
622. ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 32. — С. 13.
623. Скрипниченко А. Серед найліпших глядачів // Кіно. — 1928. — № 9(45). — Вересень. — С. 6.
624. Кінотеатр для дітей: [Ред. ст.] // Зоря. — 1928. — № 7(43). — Липень. — С. 19.

дитяче кіно має відбивати життя і побут пролетарських дітей, які і мають бути головними дійовими особами фільму…»[625].

В. Арнаутов у вже цитованій статті проаналізував, яким вимогам має відповідати дитячий фільм:

«1. Першою і основною вимогою є художність фільму для дітей. <…> Проте не потрібно забувати, що основний задум фільму, в якому режисер не бере жодної участі, належить самому сценаристові. Тому потрібно доручати складати сценарії для дітей справжнім художникам, а не ремісникам.

2. По-друге, дитячий фільм має бути істинним. Ця вимога знаходиться в тісному зв'язку із першою. Брехнею ми називаємо всяку умисну фальсифікацію дійсності, а гірша з них та, що походить від незнання предмета. <…> І ось незнання предмета примушує художника звертатися на шлях трафаретних образів, запозичених або зі старих творів, або агітп'єс часів військового комунізму. <…> Другий тип брехні полягає в особливому сорті «сюсюкання» з дітьми, щоб знайти якийсь особливий підхід до дитячої «душі», зустріти якісь особливі «дитячі інтереси». <…> Говорячи про брехливість і сюсюкання в підході до дітей, ми не торкнулися широкої літератури великопанського змісту. Її писали переважно для інституток і малювали зворушливу історію «цнотливих дівочих душ», в яких природжене «благородство» йшло поряд із ошатними манерами і глибоким невіглаством. Писали їх переважно жінки-письменниці, такі як Кл. Лукашевич, Чарська, Луїза Олькот і інші. Про них не варто було б згадувати, якби деякі мотиви, розроблені ними, не звучали в сучасній дитячій літературі.

3. Звідси зрозуміло, як ми повинні ставитися до, так званої, романтики, хоч би і червоної. <…> Можна брати простіший сюжет, пристосовуючись до обмеженості дитячого досвіду і до інших вимог, про які піде мова далі, але немає необхідності спотворювати дійсність. Отже, ми висловлюємося проти, так званої, червоної романтики, бо вона суперечить вимогам марксистського виховання дітей у напрямі тверезого реалізму і щогодинного критичного відношення до життєвих явищ.

4. …Необхідно мати на увазі нашу епоху з її боротьбою і пристрастями, а також і потребу виховувати наших дітей, як майбутніх учасників класових боїв, тому значну частину наших дитячих кінофільмів цілком природно потрібно направити на підтримку традицій Громадянської війни і на виховання їх на перспективах боротьби за світову соціалістичну революцію, відповідно до того, як ці перспективи розгортаються в сучасній міжнародній ситуації. Тут йдеться не про зображення утопічного майбутнього, а про конкретні явища сучасності. Сюди відносяться епізоди класової боротьби в сучасній Європі і Америці, національно-визвольні рухи в країнах Сходу, боротьба за єдність профруху і т. д.

5. Згадуючи про зв'язок дитячого кінофільму з класовим змістом нашої епохи, потрібно мати на увазі цикл тем, які висвітлюють боротьбу і успіхи нашого пролетаріату на господарському фронті і його роботу над будівництвом соціалістичного ладу.

625. Цит. за: Парамонова К. К. Вказ. пр. — С. 21.

6. Із вищезазначеного витікає, що дитячий фільм відображає боротьбу дорослого населення. Зовсім не обов'язково, щоб героями були діти. Хіба в будь-яких буржуазних романах (Жюль-Верн, Бусенар, Майн-Рід та ін.) виступали діти? До того ж зосередження уваги сценаристів на сюжетах з героями-дітьми надзвичайно ускладнює завдання відобразити сучасність без ряду натяжок, через які зменшується художня цінність, що прищеплює дітям надмірно високий рівень класової і політичної свідомості.

7. Ця ідеалізація сучасної дітвори є результатом ознайомлення авторів-сценаристів і письменників тільки з активною частиною наших юних піонерів і комсомольців. Але ж частина дитячої маси не має відповідно до своїх років соціального досвіду. Тому фільм для дітей має бути зрозумілий усій дитячій масі, а не тільки обраним.

8. Дитячий фільм має бути динамічним. Ця вимога походить, з так званої, дитячої активності, яка пояснюються перевагою у дітей незагальмованих реакцій над реакціями загальмованими. Ясно, що йдеться не про безладне накопичення в дитячому фільмі різних «дій». Потрібна внутрішня єдність, що досягається цікавою фабулою, єдністю інтриги. Спроба замінити цікаву фабулу збільшенням кадрів, що змальовують подробиці і окремі моменти дії, що відбуваються одночасно в різних місцях, тільки розпиляв дитячу увагу, тому що їм потрібна динаміка єдності дії.

9. Ще одне зауваження — це до відображення в дитячому фільмі відносин між статями. Ми зацікавлені в здоровому статевому вихованні молодого покоління і повинні враховувати потребу затримувати ранній статевий розвиток у дітей. «Любов» можна узяти за основу сюжету, який призначений для дітей, а трактувати «любов» потрібно у бік облагороджування, як то кажуть, сублімації статевих стосунків, зображуючи їх. На тлі дружби, як вони насправді і відбуваються між підлітками, не з суті ще негарним впливом дорослих «просвітників». Будь-який інший підхід до дітей в цій болючій таємниці стає врозріз з інтересами робітничого класу і охорони його здоров'я.

10. Враховувати, що фільм має виховувати дітей і закликати їх до громадського колективізму. <…> У романах «доброго старого часу», особливо дитячих, головний герой не був пов'язаний із певними соціальними прошарками. <…> Культ «сильної людини», культ «мінної волі» в буржуазній літературі не давав соціального пояснення. Таке трактування героїв, звичайно, не відповідає дійсній динаміці явищ. Врозріз з цим, в наших кінофільмах потрібно показати посередньо і безпосередньо те кільце соціального ланцюга, за яке тримаються герой. Краще усього це демонструється в сценах боротьби колективів, керівниками яких є окремі особи або групи осіб»[626].

Оглядачі журналу «Радянське мистецтво» О. Нулініч і О. Гайсинська вважали, що дитині необхідно дати і відпочинок, а значить — і «ігровий фільм». Творцям фільму для дітей — сценаристам, режисерам, необхідно визначити, чим зацікавити дитячого глядача, в якій формі подати матеріал, щоб він відповідав інтересам дитини.

626. Арнаутов В. Вказ. пр. — С. 24–26.

«Потрібно дати не лише те, що найбільше цікавить дитину, але і те, що знаходиться ближче до психології дитини, являється ближче дитині за своєю природою — відмічав О. Нулініч. — А чого саме хоче дитина від кіно, що їй психологічно рідне, ми цього ще не знаємо. Не дослідили цього, не вивчили нашого дитячого кіноглядача. Між тим, підходячи до створення кінофільму для дітей, обов'язково треба досліджувати саму дитину. Тут ми окреслили тільки основні, може найважливіші, питання, на які повинна відгукнутися наша громадськість»[627].

«Працівникам дитячого фільму потрібно, передусім, ознайомитися з побутом дітей, з життям їх в школі і поза нею, з сімейним оточенням і т. д.; потрібно ознайомитися з шкільною навчальною системою, використовуючи усі ці моменти, щоб вище підняти загальний розвиток дітей. — Відмічала О. Гайсинська. — Потрібно показати їм картини з життя народів усього світу, потрібно випустити ряд наукових картин з області краєзнавства і природознавства і т. д.»[628].

Директор Центрального дитячого кінотеатру в Києві А. Скрипниченко критикував ВУФКУ за те, що управління у своїй роботі не використовує матеріали методичної роботи по вивченню дитячого глядача, його потреб і побажань. «Вивчення цього матеріалу і відвідування дітьми комерційного кіно, — відмічав Скрипниченко, — свідчить, що діти в основному захоплюються пригодницьким, комедійним жанром. Інтерес до Гаріпилівщини, вихований програмами комерційного кіно, — факт негативний, проте факт. Коли ми проаналізуємо таке захоплення, то побачимо, що діти захоплюються, власне, не змістом картини, а силою, спритністю, розумом і спритністю людини. А що це означає? А те, що і ВУФКУ цього року потрібно поставити спеціальний дитячий пригодницький фільм».[629]

Б. Бендерський підкреслював, який великий вплив робить кінематограф на молодь і дітей як виховний чинник і пропонував використовувати кіно для виховної ролі на усіх ділянках культурного фронту:

«На нашу думку, треба окреслити декілька тем для інтернаціонального виховання молодого глядача — життя зарубіжної молоді. У розділі «Нова людина» конкретизувати ряд тем з певним типажем молоді. Для шкільної молоді треба розробити, спільно із зацікавленими організаціями, певний план художніх і культурних фільмів як важливого чинника у загальній системі соціального виховання. До цієї роботи слід залучити комсомол і відповідні кіноорганізації молоді (як кіноробмол т. п.) і взагалі загострити увагу громадськості на вирішенні проблеми кіновиховання нової зміни. Тільки виявивши певне соціальне замовлення і відокремивши специфічний репертуар для різних віків, заборонивши відвідувати підліткам і дітям кіно для дорослих, ми зробимо кіно справжнім чинником культурної революції на фронті комуністичного виховання молодого покоління»[630].

Педагог П. Злочевський причину «сценарної кризи» дитячих фільмів зв'язував із «відсутністю виразного і визначеного критерію внутрішнього змісту дитячих картин з педагогічної точки зору». Він підкреслював, що низка запитань,

627. Нулініч О. Вказ. пр. — С. 7.
628. Гайсинська О. Вказ. пр. — С. 12–13
629. Скрипниченко А. Про дитячий фільм // Кіно. — 1928. — № 11(47). — Листопад. — С. 11.
630. Бендерський Б. Кіно — в молодь // Радянське мистецтво. — 1929. — № 3(22). — 30 жовтня. — С. 8–9.

що стосуються дитячої психіки і дитячого сприйняття, знаходиться на стадії вивчення в Інституті педагогіки. І до підсумку цих спостережень дитячий сценарист має бути залежним від суб'єктивного підходу до оцінки свого сценарію. Виходом з такого положення, на думку Злочевського, може бути створення при ВУФКУ спеціальної змішаної комісії з представників педагогічних кругів, відповідних громадських організацій, сценаристів і режисерів. Комісія мала розглядати ідеологію, символіку, елементи фантастики, монтаж, темп і т. д., а також визначати межі дозволеного і забороненого, намітивши, таким чином, хоч би орієнтовно шлях розвитку дитячих фільмів. Матеріали цієї комісії, підтверджені художньою радою, могли б бути поперва керівним матеріалом для сценаристів і режисерів. Виходячи з цього Злочевський запропонував усі картини розбити на три групи: перша — для дітей до 10 років, друга — для дітей від 10 до 14 років і третя група для дітей старше 14 років.

«Внутрішній зміст фільму першої групи — відмічав П. Злочевський — має бути нескладним; він не має виходити за межі дитячого розуміння, і дія його має розгортатися навколо речей і явищ, що безпосередньо оточують дитину, знайомих для нього і зрозумілих. Казковість сюжетів і елементи фантастики як такі, мають за можливості відкидатися, але їх можна використовувати, коли з їх допомогою пояснюються дітям явища реального порядку, якщо явища ці у своїй голій, сухій, реальній формі не можуть дійти до свідомості дитини, яка не уміє ще ні асоціювати поняття, ні засвоювати їх абстрактність. Усі картини мають бути насичені моментами виховного значення, що відповідає нашій епосі. Темп картини має бути повільний, монтаж нескладний, розрахований на повільне сприйняття ще недостатньо міцної дитячої психіки.

Друга група картин розрахована на дітей того віку, якому переважно властива пристрасна прихильність американського детектива Гарі Пиля, Дугласа Фербенкса та ін. Дітям потрібні герої для здорових наслідувань, отже потрібно дати їм таких, але не в особі Гарі Пиля, Дугласа і т. д. — треба дати їм героїв наших, радянських, з усіма яскравими ознаками любові до свободи, справедливості, класовості і незвичайних духовних сил. Якась подорож хлопчика з пригодами дасть дітям в реальності емоційних накопичень значно більше, чим картина на теми наших буднів. Окрім самої фабули, така картина зміцнить силу духу молодого глядача, познайомить його з географією і етнографією, вона запалить в нім творчі пориви і буде здатна викликати інтерес до науки, природи, оточення та ін., вона дасть йому ту енергію і розрядку, яка в умовах нашого життя може перетворитися на творчу силу і може бути прикладена в тому напрямі, який дітям підкаже школа, оточення і т. д.

Третій групі картин, так званому молодіжному фільму, потрібно дати більше простору для вибору тем, щоб тільки ці теми розгорталися навколо наростання нового життя. Новий побут, завдання п'ятирічки, індустрія, колективізація, комсомол, завдання культурного розвитку молоді, проблема статевих стосунків, історико-революційні моменти, усе це може бути широко використано, щоб відчувалися в них здорові життєві зміни, щоб картини ці, викриваючи болячки сьо-

годнішнього дня, звали молодь до нового життя, насиченого сонцем і радістю праці»[631].

У СРСР положення з випуском дитячих фільмів було катастрофічним. Підводячи підсумки роботи радянської кінематографії на І Всесоюзній партійній кінонараді, що проходила в Москві влітку 1929 року, були обговорено і проблеми дитячих фільмів. Створені до цього часу дитячі фільми конференція визнала такими, що не відповідають дитячим запитам. «Покажіть нашим дітям картини, що змальовують життя і побут народностей Радянського Союзу», — так заявляли делегати конференції. Висуваючи усі ці вимоги, конференція поставила питання «про підготовку кадрів кінопрацівників з робочого середовища»[632]. Чергові завдання в області дитячо-шкільного кіно були визначені резолютивною частиною кінонаради. Була прийнята директива «посилити дитячий фонд», «налагодити педагогічну роботу навколо фільму» і «кінофікувати школи». Підбиттю підсумків «планової роботи по диткіно» були присвячені дві наради при Головсоцвиху по розвитку ігрового і навчального кіно. Нарада визначила вимоги, що пред'являються до дитячого фільму стосовно змісту і оформлення, а також намітила заходи щодо просування дитячого і навчального фільму:

«1. Організація кінорепертуару для дітей.

2. Обслуговування дітей кіно»[633].

У 1925–1930 роках в Україні було випущено всього 12 дитячих ігрових[634] і 3 анімаційні фільми[635]. Хоча слід зазначити, що протягом 1923 року ВУФКУ розробляло дитячі сценарії «Пригоди Мурзилки» і «Острів Порятунку»[636], які так і не були запущені у виробництво. Перший український дитячий фільм «Марійка» (реж. А. Лундін) вийшов на екран лише в 1925 році[637]. Це історія безпритульної селянської дівчинки-сирітки, що потрапила в роки НЕПу в злодійське кубло, але їй вдається вирватися з порочного кола і почати нове життя в лавах піонерської організації. Українська преса прихильно сприйняла фільм і повідомила, що це перша радянська картина, де головні герої — діти, а дія розгортається на тлі піонерського руху[638]. По відгуках присутніх на закритому перегляді, картина залишила хороше враження. Усі також відзначали блискучу операторську роботу Б. Завелєва.

631. Злочевський П. Я. Нерозв'язана проблема // Кіно. — 1930. — № 11(83). — Травень. — С. 6.
632. Итоги рабочей киноконференции: [Ред. ст.] // Культурный фронт. — 1929. — № 12. — 25 июля. — С. 29–30.
633. Кейлина Л. Очередные задачи деткино // Кино и культура. — 1929. — № 1. — С. 71.
634. Фактографическая история кино в Украине. 1896–1930. Т. 1. / авт.-сост. В. Н. Миславский. — Харьков: Торсинг плюс, 2014. — С. 187–338.
635. Там само. — С. 339–340.
636. [Хроника]: [Ред. ст.] // Экран. — 1923. — № 1. — С. 24.
637. «Марийка»: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1925. — № 15. — 3 сентября. — С. 11; Могилевский Л. Письмо из Киева // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 10. — С. 13. У 1926 році в Харкові відкрилося відділення редактората по дитячому кіно, і було намічено до постановки кілька дитячих короткометражних фільмів. Див.: Работа ВУФКУ: (Беседа с завед. Киевск. област. отд. ВУФКУ т. Гальпериным) // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 11. — 1–9 февраля. — С. 7.
638. В. З. На Одесской кинофабрике // Театральная неделя. — 1925. — № 6. — 12 марта. — С. 5; «Марийка»: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1925. — № 12. — 31 мая. — С. 11; ВУФКУ: [Ред. ст.] // Кино-журнал АРК. — 1925. — № 9. — Сентябрь. — С. 18.



І. Інсарова у фільмі «Марійка», 1925 р.

В. Людвинський у фільмі «Марійка», 1925 р.



Але в цій картині були допущені певні прорахунки[639], які у подальшому повторили багато українських режисерів, що ставили дитячі фільми. 7 з 12 дитячих українських фільмів поставили три режисери: А. Лундін («Марійка», 1925; «Ванька і “Месник”» і «Пригоди полтиника», 1928), Я. Геллер («Безпритульні», 1928; «Їх вулиця», 1930) і К. Болотов («Шкідник» і «Газетярі», 1929). Усі вони не мали досвіду роботи в дитячому кіно. І підходили до роботи як до постановки звичайного фільму з тією лише різницею, що головні герої їх картин були діти. Тому педагоги критикували майже усі українські фільми за відсутність в них головного елементу — виховного завдання. Також педагоги критикували ВУФКУ за те, що управління не запрошувало фахівців дитячого виховання до роботи над сценаріями і зйомкою фільмів для дітей.

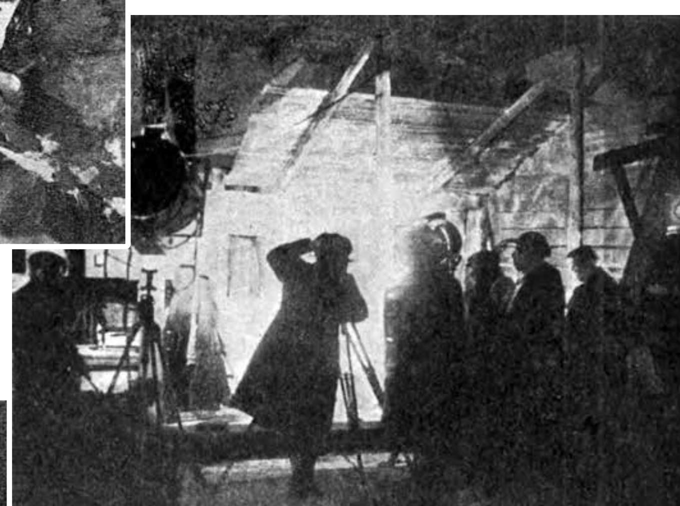
«…Ми до такого надто важливого відповідального чинника, як кіно, підійшли схематично, а не озброєні методою і формою сучасної педагогіки, — відмічав оглядач журналу «Кіно» — треба насамперед, оволодіти методою, що потрібна для виготовлення дитячого фільму, без цього ми будемо робити ще більші огріхи, ніж робили досі. Ми повинні підготувати соціальні кадри людей для виготовлення цих фільмів, які мали б потрібний мінімум педагогічної культури, без якої навряд чи пощастить нам по-справжньому розгорнути цю ділянку кінематографічної культури. Траба не кустарничати, як це було досі, і не доручати цю справу людям, які виховувалися на андерсенівських казках, ідеологію яких вони пере-

639. Сценарій повинен бути дитячим. Але постановка вийшла про дітей, так як режисерові злочинці здалися дуже фотогенічним матеріалом, і він їх «обіграв» більше, ніж цього вимагала педагогіка. Див.: Бузько Д. Шляхи розвитку кіно-сценарної справи на Україні: (Історико-мистецький нарис) / Дмитро Бузько // Життя й революція. — 1929. — Книжка IX. — Вересень. — С. 136.

В. Нольман у фільмі «Ванька і “Месник”», 1928 р.







Робочий момент зйомок фільму «Ванька і “Месник”»



Кадр з фільму «Безпритульні», 1928 р.



К. Копелян у фільмі «Пригоди полтиника», 1928 р.



носять до дитячих картин, а людям, що володіють діалектичною методою і що мають задатки до виховничої роботи»[640].

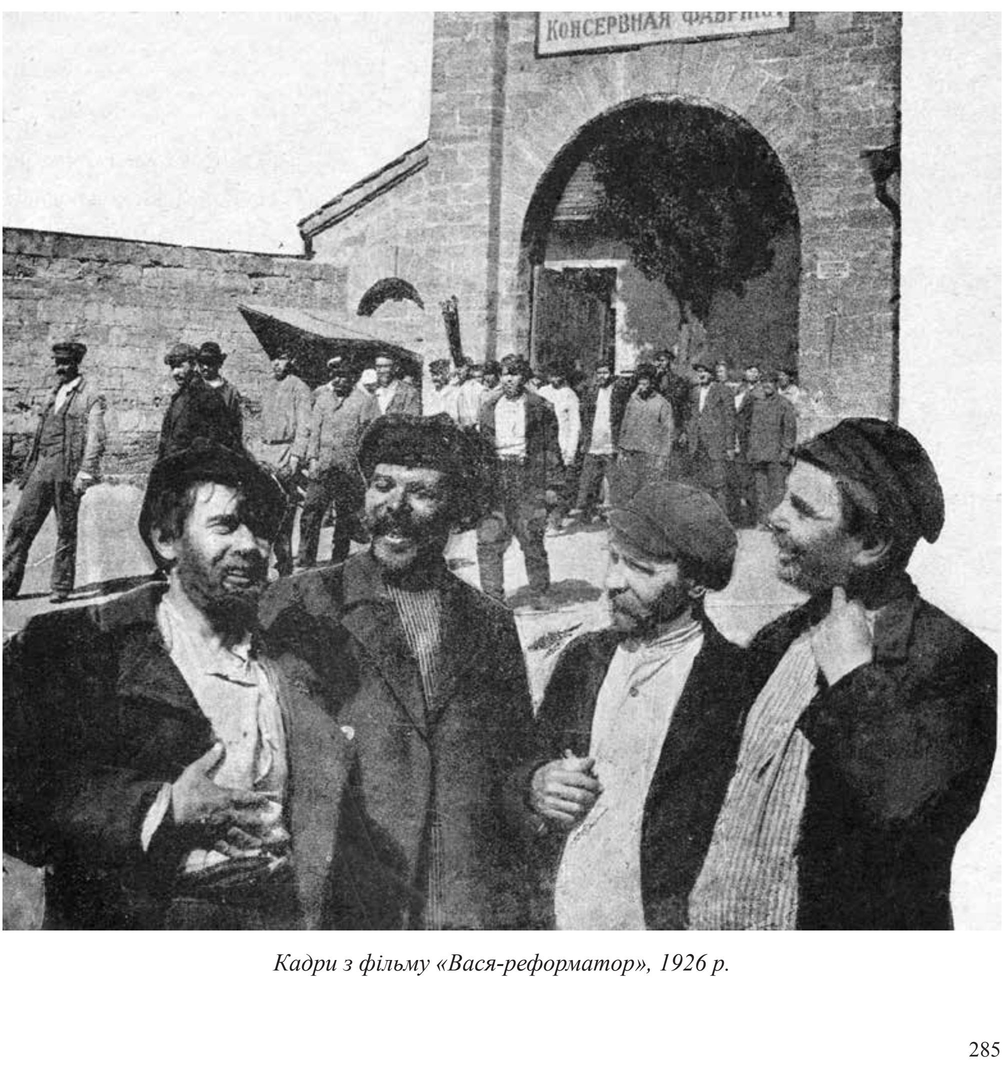
У картині «Марійка», на думку сучасників, головним недоліком був детальний показ життя «дітей вулиці», — злодійському кублу у фільмі було приділено надто багато часу. До того ж для зображення цього важкого матеріалу не було знайдено вірного рішення. Російська преса відмітила у фільмі «…пристрасть до наївних, що стали вже минулим кінометодів "голої агітації"». «"Марійка" хоче бути фільмом для дітей і іноді наближається до ідеалу, але побут шпани, що відіграє важливу роль в картині, як «зле начало» — майже виключає думку про юного глядача»[641]. Також критичні зауваження стосувалися надмірної тривалості фільму, що, на думку фахівців, негативно впливає на дитяче сприйняття.

У 1926–1927 роках в Україні вийшли лише два дитячі фільми — «Вася-реформатор» за сценарієм О. Довженка (1926, реж. Ф. Лопатинський) про пригоди сина фабричної робітниці в роки НЕПу[642] і «Троє» за сценарієм В. Маяковського (1927, реж. О. Соловйов) про хлопчаків 1920-х років, що різними шляхами прийшли у піонерський загін. Обидва фільми пройшли непоміченими[643]. Так і залишився не поставленим дитячий сценарій «Залізна баба» С. Васильченка, прийнятий ВУФКУ в січні 1927 року[644].

У 1927–1928 роках, як вже говорилося вище, пильна увага була прикута до розвитку дитячого кіно. У зв'язку з цим на екрани України в 1928 році

640. Велика прогалина: [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 11(83). — Травень. — С. 1.
641. «Марийка»: [Ред. ст.] // Рабочий и театр. — 1926. — № 45(112). — 7 ноября. — С. 16.
642. В. «Вася-реформатор» // Всесвіт. — 1926. — № 13(36). — 15 липня. — С. 19–21; Хроніка кіно: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 16. — С. 15.
643. Маяковський на екрані: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 37. — С. 18.
644. ВУФКУ: [Ред. ст.] // Плужанин. — 1927. — № 2(17). — 25 січня. — С. 31.





Кадри з фільму «Вася-реформатор», 1926 р.



Кадри з фільму «Вася-реформатор», 1926 р.



Кадри з фільму «Вася-реформатор», 1926 р.





вийшли вже три фільми «Безпритульні» (реж.: Д. Ердман, Я. Геллер), «Ванька і "Месник"» і «Пригоди полтиника» (1928, реж. А. Лундін)[645].

Картина «Безпритульні» про брата і сестру, які живуть разом з батьком-п'яницею. Після вбивства батька Ганусь опиняється в дитячій колонії, а Вася приєднується до портових безпритульників. За задумом авторів, картина мала «по-

645. Дитячі фільми ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 8 (78). — 6 березня. — С. 11; Фильмы для детей ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 10/11 (80/81). — 27 березня. — С. 15; Шлихтинг Б. — Вказ. пр. — С. 10–12.

казати життя безпритульних, і як паралель — бадьору дійсність дитбудинків і піонерської комуни». На громадському перегляді одностайно висловилися про прекрасну гру дітей і високий технічний рівень картини. Критиці піддалася змістова сторона стрічки:

«…В картині не показана громадськість в боротьбі з безпритульністю. Не показаний процес виховної роботи, перевиховання безпритульного в громадянина. Істотний недолік картини — не виявлена психологія безпритульного, не показано, як перевиховується безпритульний…»[646].

Друга дитяча картина А. Лундіна «Ванька і "Месник"» розповідала про хлопчика, якому одного дня вдалося врятувати від переслідування білогвардійців двох червоних розвідників, після чого врятовані фронтовики узяли його у свій загін. Після теплого прийому в УРСР юними глядачами фільму «Марійка»[647] від Лундіна чекали чергову вдалу роботу (у пригодницьку картину вводилися елементи дресування — собака на прізвисько «Месник»). Але очікування не виправдалися. 6 січня відбувся громадський перегляд фільму. Аудиторія складалася переважно з педагогів, представників ВУФКУ і різних громадських і партійних організацій. У вступному слові Лундін відзначив, що, працюючи над малоцікавим з художньої й ідеологічної точки зору авантюрним сценарієм, він намагався уникнути «сотень тисяч учасників і жахливих малюнків боїв і кривавих подій, шкідливих з педагогічної точки зору».

Голова Київського відділення ТДРК О. Лазоришак відмітив, що картина «Ванька і "Месник"» ідеологічно витримана і, ймовірно, для дітей придатна і цікава. Дітям романтика потрібна. Згадуючи про «Червоні дияволята» він висловив думку, що фільм є великим кроком вперед. Але велика частина присутніх дала картині двоїсту оцінку:

«Т. Ривлін (педагог), торкнувшись питання про виховні завдання кіно, заперечив Лундіну — авантюрні елементи у фільмі є, і, визнавши його великі технічні та акторські досягнення, додав, що вони зменшують виховне значення фільму.

Т. Пукас (робітник Ю. П.) — зменшується виховне значення картини через те, що вона не показує соціальної боротьби.

Приблизно ті ж міркування висловив професор КПІ тов. Лавров, говорячи, що класова сторона у фільмі позначена мало, червоні занадто прикрашені, але з режисерського і технічного боку, на думку Лаврова, фільм виконаний добре»[648].

Критик М. Плесський був категоричніший:

«…Ця картина є значним кроком назад. Невдалий дитячий фільм. Правда, і матеріал сценарію був недостатньо відбірний, але і робота режисера нічого в нім не виправила, не додала. Фільм може дати дітям помилкову уяву, що Громадянська війна — справа дуже нескладна, що білі — повні ідіоти, яких може легко обдурити навіть одинадцятирічний хлопчик. Це головна помилка в картині, якщо не говорити про цілий ряд інших — і великих, і малих. Собака, на якому повинна була «виїхати» картина, грає неправдоподібно нав'язану йому роль друга і визволите-

646. «Беспризорные»: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 34(135). — 10 марта. — С. 3.
647. Новий дитячий фільм: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 29(70). — 27 грудня. — С. 15.
648. Новий дитячий фільм: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 2. — 23 січня. — С. 7–8.

ля. Правда, він добре лазить по сходах, добре повзає на череві, але усе це "ні до чого"»[649].

Очевидно, на якість картини негативно вплинуло те, що Лундін працював в умовах ще не налагодженого виробництва Київської кінофабрики. Сценарій написали молоді харківські кінолюбителі Д. Муха і Л. Луков — згодом відомий кінорежисер. Фільм став первістком Київської кінофабрики. Зйомки картини почалися 12 жовтня 1927 року. Група режисера А. Лундіна урочисто приступила до них у великій будівлі майбутньої електростанції, тимчасово пристосованій для роботи[650].

Але і наступна робота режисера виявилася також маловдалою. Головрепертком затвердив і направив ВУФКУ сценарій «Полтинник» у середині 1927 року[651]. До процесу розробки сценарію ВУФКУ залучило «науково-педагогічні сили»[652]. Доки йшла робота над фільмом «Пригоди полтинника» преса відмічала цікаву операторську роботу Я. Краевського[653] і талановиту гру маленьких акторів[654]. Картина розповідає історію двох хлопчиків із різних соціальних пошарків — син робітника Федька і син керівника Толька.

У єдиному відгуку, який вдалося знайти після виходу картини на екран, рецензент більшою мірою відмічав не художні переваги картини, а уміння режисера економити кошти:

«…"Полтинник", окрім свого художнього і чисто педагогічного значення, є ще і яскравою ілюстрацією кінематографічного "режиму ощадливості". 80% натури і 20% павільйонів. Незважаючи на те, що більшість наших режисерів забираються в павільйон, купаючись в променях юпітерів, неохоче вибираються на натуру, режисер Лундін діяв навпаки…»[655].

У 1928 році при психотехнічній лабораторії Одеського кінотехнікуму організовано спеціальний гурток для виробництва дитячого кіно. Також було випущено щомісячний кіножурнал «Екран піонера» із розділами: політосвіти, фізкультури, гігієни, науки, техніки[656]. Але проект дитячого щомісячного кіножурналу обмежився впуском єдиного номера.

У 1926–1929 роках було прийнято шість дитячих сценаріїв, які так і не були поставлені: сценарій Ахушкова і Полтавцева «Гаврош»[657], сценарій Балабана на сюжет повісті Марка Твена «Принц та злидар»[658], сценарій І. Бродова і С. Капеляна «Пригоди маленького Леся» (про селянського хлопчика-батрака і про трагічну ситуацію, в якій він опинився через господарського сина)[659], сценарій

649. Плеський М. Останні фільми ВУФКУ // Культробітник. — 1928. — № 1(48). — 12 січня. — С. 30.
650. Советский кран. — 1929. — № 25. — С. 15.
651. Нові сценарії: [Ред. ст.] // Зоря. — 1927. — Ч. 7(31). — Липень. — С. 24.
652. Дитячі фільми ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 8 (78). — 6 березня. — С. 11.
653. Хроніка: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 15. — 1 травня. — С. 12.
654. Нові постави ВУФКУ: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 17. — 31 травня. — С. 13.
655. Френкель Л. Діти в фокусі // Кіно. — 1928. — № 7(43). — Липень. — С. 3.
656. Кіно для дітей: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 32(133). — 22 февраля — С. 17.
657. Нові сценарії: [Ред. ст.] // Кіно. — 1926. — № 12. — Грудень. — С. 22; Кіно: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1926. — № 26(35). — 2 листопада. — С. 19.
658. Нові сценарії: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 14/15(55/56). — 12 квітня. — С. 13.
659. Нові сценарії: [Ред. ст.] // Зоря. — 1927. — Ч. 7(31). — Липень. — С. 24; Какие сценарии приняты ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 11. — С. 5; В ВУФКУ: [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1927. — № 32(187). — 9 августа. — С. 9.

по роману Марка Твена «Пригоди Тома Сойєра»[660], сценарій М. Іваницької «Чорна каблучка» (про сина поміщика, який загубився під час Громадянської війни, став бездомним, але дитяча трудова комуна змогла зробити з нього порядного дисциплінованого парубка)[661], сценарій Г. Брасюка «Колір папороті» (про сільську дитину, яка знаходилася одночасно під наглядом забобонної сім'ї і радянської школи)[662].

У 1927–1928 роках Колегія Наркомосвіти прийняла декілька постанов про діяльність ВУФКУ, в яких наказувалося відомству нормалізувати ситуацію зі станом справ дитячого кіно[663]. На засіданні Держнаукметодкому Наркомосвіти УРСР було вирішено скликати в Харкові конференцію у справі кіно для дітей, на яку запрошено було працівників Соцвиху, Вищої репертуарної ради, працівників шкіл і клубів, співробітників ВУФКУ. Порядок денний: 1. Виховний чинник кіно. 2. Кіно у навчальних цілях. 3. Чи потрібні спеціальні сценарії для дітей, і які до них вимоги. 4. Обслуговування дітей кіноустановками для дорослих[664]. Але, незважаючи на ці заходи, в 1929–1930 роках ситуація з фільмами для дітей продовжувала погіршуватися. У 1929 році було заплановано випустити 6 ігрових дитячих фільмів і 19 культурфільмів шкільної тематики[665]. Проте практично усі випущені дитячі фільми не отримали гучного резонансу громадськості[666].

У орієнтовному тематичному плані ВУФКУ на 1928/29 рік було намічено 32 теми, з яких дитячих було п'ять: «Радянський робінзон», «Лис Микита», «В школі», «Дитяча комуна» і «Олов'яний перстень»[667]. Сценарій «Радянського робінзона» повинен був розвінчати дитячу романтику пригодництва. Основна ідея сценарію повинна була полягати в тому, що дитина, відірвана від колективу, завжди безпорадна і слабка (також преса повідомляла про прийняття у виробництво ди-

660. Про нові картини ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 7(77). — 21 лютого. — С. 15.
661. Нові сценарії: [Ред. ст.] // Зоря. — 1927. — Ч. 7(31). — Липень. — С. 24; В ВУФКУ: [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1927. — № 32(187). — 9 августа. — С. 9; Какие сценарии приняты ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 11. — С. 5.
662. Що роблять сценаристи: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 15. — С. 14.
663. Резолюція по доповіді ВУФКУ про господарчий та фінансовий план на 1926/27 р.: Витяг з протоколу Колегії НКО УСРР № 28 від 18 жовтня 1927 р. // Бюлетень Наркомосвіти. — Х., 1927. — № 43(79). — 1–5 листопада. — Арт. 654; Резолюція Колегії НКО про діяльність ВУФКУ за 1926/27 р. та промфінплан на 1927/28 р. // Бюлетень Народнього Комісаріата Освіти. — Х., 1928. — № 51(138). — 15–22 грудня. — Арт. 757.
664. Нарада в справі кіно для дітей: [Ред. ст.] // Червоний шлях. — 1928. — № 3(60). — Березень. — С. 137.
665. Левчук В. Зрушимо з місця справу шкільного кіно // Кіно. — 1929. — № 23/24(71/72). — Грудень. — С. 5. Відзначимо, що виробництво дитячих фільмів в Україні було не найкращим чином. На диспуті «Кіно і діти», що проходив 22 травня 1928 року, представник ТДРК Ханчін відзначав: «Товариші! За десять років революції ми дали десять дитячих фільмів. <…> За останній рік вироблено 8. У майбутньому році справа буде обстоять трохи краще. У виробничому плані Совкіно — 10% дитячих фільмів, Межрабпомрусь - 15%. Ми повинні домагатися того, щоб у виробничому плані ВУФКУ було 20 дитячих фільмів. Але самих дитячих фільмів буде мало. Треба вибрати декілька відповідних для дітей з фільмів для дорослих. З них є 20% корисних, нешкідливих — 40% і шкідливих — 40% ». Див.: «Діти й кіно»: [Ред. ст.] // Пролетарська правда. — 1928. — № 121(2033). — 26 травня. — С. 4.
666. Цікаво відзначити, що не дивлячись на свої скромні успіхи в області дитячого кіно, ВУФКУ приймає рішення взяти участь у Всесоюзному конкурсі на дитячий сценарій. Див.: Участь ВУФКУ в Всесоюзному конкурсі на дитячий сценарій: [Ред. ст.] // Червоний шлях. — 1928. — № 4(61). — Квітень. — С. 209.
667. Орієнтований тематичний плян ВУФКУ // Культробітник. — 1928. — № 19(66). — Жовтень. — С. 4.

тячого сценарію «Пригоди Тома Сойєра»[668], який так і не був поставлений). Тема «Лис Микита» за однойменним твором І. Франка «Лис Микита» із життя тварин. Літературне джерело планувалося спеціально переробити для дитячого глядача. Трактування теми замислювалося так, щоб в ній були висміяні брехня, обман, догідливість та інші негативні явища серед дітей. У сценарії на тему школи планувалося відобразити працю і побут дитини в школі, ставлення дитини до товаришів, учителів, шкільних обов'язків і трудових процесів, а також життя шкільного кооперативу. Темою «Дитяча комуна» був дитячий сценарій з життя Ленмістечка про свідомих дітей — будівельників власної комуни. І нарешті, сценарій «Олов'яний перстень» вже був затверджений і переданий ВУФКУ на режисерську розробку[669].

Із п'яти наведених вище тем реалізовано було дві. К. Болотов поставив у 1929 році дві картини: «Шкідник» про боротьбу учнів-піонерів з дітьми-хуліганами, які займалися шкідництвом в школі, і «Газетярі» про групу хлопців, торгуючих на вулицях газетами в роки НЕПу, які вирішили організувати комуну. Фільм «Шкідник», за повідомленням преси, був показаний делегатам районного піонерського зльоту Київщини і комісії педагогів. Обидві аудиторії сприйняли фільм дуже прихильно[670]. Про картину «Газетярі» повідомлялося лише те, що 60% матеріалу знімалося на київських вулицях увечері і вночі[671].

Ще дві картини 1929 року «Хлопчик з табору» (реж. О. Штрижак) і «Немає перешкод» (реж. Є. Косухін) також не було висвітлено в періодичному друці. Перший фільм розповідав про утиски в таборі багатим циганом поводирів ведмедя Павла і його сина Стьопу (частково можна зарахувати до дитячих фільмів). Другий — про участь піонерів в роботі житлової кооперації.

Єдиний фільм, який набув резонансу в пресі, правда негативного, — це «Сам собі робінзон» (1929, реж. Л. Френкель). За задумом авторів, картина мала розвінчати помилкову романтику пригод, що відволікає дітей від занять в школі. Вася, син службовця, начитавшись пригодницьких романів, кидає навчання і вирушає в Америку назустріч пригодам. Загін піонерів знаходить Васю і повертає його додому. Проте фільм, на думку сучасників, «по лінії принципових педагогічних напрямів суперечив революційній пролетарській системі виховання дітей».

Представник кафедри педології ВУАН Кулиніч, зокрема, відзначав:

«З наших радянських фільмів, які можна показувати дітям, є тільки один: «Полтинник», який має багато дуже хороших моментів. Зовсім невдало зроблений з розрахунком на дитячого глядача «Сам собі робінзон». Спроба автора розвінчати робінзонаду не вдалася»[672].

Йому вторив рецензент журналу «Кіно»:

«…Хіба «Сам собі робінзон» — розвінчує робінзоновщину? Ні, він, по суті, переносить її у нашу радянську дійсність»[673].

Деякі режисери виявили бажання працювати над дитячою тематикою. Утворилася навіть спеціальна група у складі дванадцяти режисерів. Для них

668. Нові картини ВУФКУ: [Ред. ст.] // Комуніст. — 1928. — № 31. — 5 лютого.
669. Орієнтований тематичний плян ВУФКУ 1928–1929 // Кіно. — 1928. — № 9(45). — Вересень. — С. 24.
670. Випуск нових фільмів ВУФКУ: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 13(60). — Липень. — С. 12.
671. Там само.
672. Кулинич. Вказ. пр. — С. 3.
673. Велика прогалина: [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 11(83). — Травень. — С. 1.

Наркомосвіти України організував семінар з педагогіки, в роботі якого взяли участь О. П. Довженко і О. Є. Корнейчук. Вони запропонували цикл лекцій на теми: «Кіно в системі комуністичного виховання», «Кіно і його засоби художнього впливу», «Дитячий сценарій», «Специфіка дитячого художнього фільму», «Методи режисури дитячого фільму». Проте очікуваних результатів це не принесло.

Орієнтовний тематичний план ВУФКУ на 1930 рік включав шість тем дитячого кіно, одна з яких була нереалізованою темою плану 1929 року:

«1. Боротьба за дитину в Радянському Союзі. Партія, КСМ, піонери, школа, клуби. Сім'я, вулиця вплив міщанського оточення на дітей в школі.

2. Дитяча комуна. Матеріал: життя Ленмістечка. Діти — свідомі будівельники своєї власної комуни, що виховуються у корисних членів соціалістичного суспільства.

3. Сільська дитина. Виховання сільської дитини (відьми, лісовики, вплив на дітей фольклору). Вплив на дітей радянської школи. Вуличні і шкільні ігри. Фізична праця дітей.

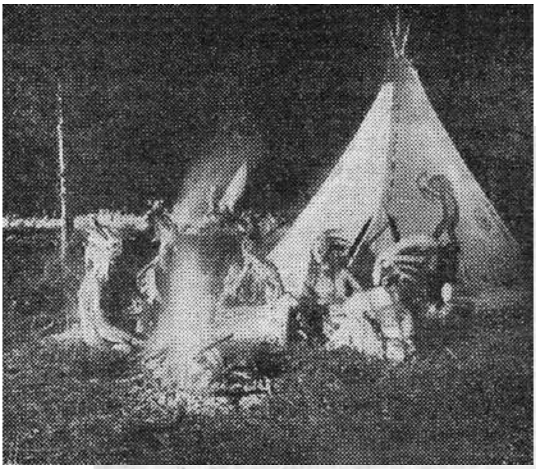
4. Вплив дітей на батьків через школу. Зростання дитячої свідомості. Дитина почуває себе членом трудової сім'ї і майбутнім будівельником суспільства. Дитина гостро реагує на нездорові побутові явища в сім'ї. Способи, якими дитина впливає на батьків через школу.

5. «Батько українських річок». Пригодницький туристський сценарій про Дніпро і великі міста України.



Кадри з фільму «Хлопчик з табору», 1929 р.









Кадри з фільму «Сам собі Робінзон», 1929 р.

6. Роль освіти. Перешкоди до освіти дітей робітників і селян у дореволюційний час. Освіта раніше і тепер»[674].

Проте в 1930 році із шести запланованих дитячих фільмів поставлено було тільки два — про проблеми дитячого виховання і взаємини дітей і батьків: «Їх вулиця» (реж. Я. Геллер) про перевиховання хлопчика в піонерській організації, на якого погано впливав його батько — робітник-п'яниця, і «Право батьків» (реж. В. Строєва) про згубний вплив на дітей покарань і побоїв батьків. Але і ці картини пройшли непоміченими. В цілому, дитячий кінематограф в Україні розвивався погано, що викликало постійну критику. У пресі відзначалося, що дитячі фільми ставити складніше, ніж фільми для дорослих, що дитячі фільми невдалі і навіть безглузді, про пасивність ВУФКУ і його небажання залучити до роботи над дитячими сценаріями педагогів і літераторів, що педагоги не знайомі з технікою роботи над сценарієм і т. д.[675].

У другій половині 1920-х років в Україні починається виробництво, хоч і скромне, анімаційних фільмів. У 1927 році вийшов на екрани короткометражний графічний анімаційний фільм «Казка про солом'яного бичка» по сюжету народної казки (реж. і худ.-мульт. В. Левандовський)[676]. Наступного року В. Левандовський вже у співавторстві з В. Девятніним знову за основу фільму обирає сценарій на основі народної казки про працелюбну білку і ледачу мишку, яка поїдає білячі зимові запаси. За задумом авторів, метраж картини повинен був складати майже 300 метрів[677]. У канві фільму деякі рецензенти виявили адаптацію андерсенівських казок, шкідливість яких виявилася «явно несумісною з нашою системою виховання дитини»[678].

У 1929 році на базі Київської кінофабрики представники харківського відділення ТДРК Б. Зелігер, Т. Злочевський і Д. Муха виступили режисерами і художниками-мультиплікаторами в першій об'ємній українській анімації «Полуничне варення» на основі української народної казки про пригоди двох малюків і ведмежати, що прагнули спробувати полуничне варення.

У 1930/1931 господарському році українські фабрики планували поставити 40 фільмів (Київська — 22, Одеська — 18). З цієї кількості не менше 10 картин мали бути дитячими[679]. Тематика дитячих фільмів планувалася в трьох напрямах: «Трудове виховання покоління соціалізму», «Піонерія як авангард дітей-трудівників» і «Діти в боротьбі за новий побут»[680].

Як видно із наведених матеріалів, випуску фільмів для дітей в Україні не було налагоджено на належному рівні. Дитячому кінематографу приділялося не досить

674. Воробйов І. Що робитиме українське кіно. Орієнтовний тематичний плян ВУФКУ на 1929–30 рік / І. Воробйов // Кіно. — 1929. — № 14(60). — Липень. — С. 15–16.
675. Васютинський В. Кіно й молодь // Кіно. — 1929. — № 1(49). — Січень. — С. 3; О. Б. Культурфільм і діти // Кіно. — 1930. — № 11(83). — Травень. — С. 5; Косячний П. За дитячий фільм! // Кіно. — 1931. — № 4. — Лютий. — С. 4.
676. Робота мультиплікаційного кабінету ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 18(59). — 27 вересня. — С. 13.
677. Дитяча казка на екрані: [Ред. ст.] // Кіно. — 1928. — № 9(45). — Вересень. — С. 14.
678. Велика прогалина: [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 11(83). — Травень. — С. 1.
679. Косячний П. Лице наступного // Кіно. — 1930. — № 17(89). — [Вересень]. — С. 7.
680. На обговорення широких мас справи українського радянського кіна — справи всієї громадськості Радянської України: [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 18(87). — Жовтень. — С. 14.

уваги. Коливання кількісного показника випуску фільмів для дітей з року в рік також свідчить про несистемний підхід до дитячого кінематографу, відсутність чіткого планування.

ВУФКУ, що працювало в умовах господарського розрахунку, орієнтувалося, передусім, на отримання прибутку від виробництва і прокату фільмів, в так званих комерційних кінотеатрах. Це з одного боку. З іншого боку, держава не забезпечила необхідну правову базу для реалізації проекту розвитку дитячого кінематографу. Не була забезпечена необхідна норма оподаткування для виробництва і прокату фільмів для дитячої аудиторії. У зв'язку з цим на постановку фільмів для дітей ВУФКУ не виділяло достатніх коштів. Тому режисери вимушені були працювати в «економному» режимі — режимі зниження собівартості, який, за повідомленнями преси, полягав в тому, що велика частина зйомок дитячих фільмів проводилася на натурі, без використання дорогих декорацій.

Особливість роботи над постановкою дитячого фільму полягала в обов'язковому знанні специфіки дитячого виховання. Природно, режисери кіно подібного досвіду не мали. Але і педагоги не мали необхідних знань специфіки кінематографу, що зводило нанівець можливість введення в кінопроцес фахівців дитячого виховання для тісної творчої співпраці. Крім того, до постановки фільмів для дітей творчі працівники відносилися як до другорядного, несерйозного, малохудожнього і нав'язаного «згори» завдання. На кінофабриках не було створено спеціальних знімальних груп для постановки фільмів для дітей. До роботи, в основному, притягувалися недосвідчені режисери, які до моменту запуску у випуск дитячого фільму знаходилися в «простої». Мало хто розумів, що постановка фільмів для дітей була набагато складніша, ніж постановка фільмів для дорослих. З подібним підходом, природно, не доводилося чекати доброго результату.

6.5 Соціально-побутові фільми

Систематичне виробництво соціально-побутових фільмів в Україні починається з 1927 року. Хоча перші спроби постановки фільмів про сучасність зробив М. Салтиков ще в 1923 році. Дві його картини присвячено життю в селі — агітфільм «Від мороку до світла», що пропагує заходи по ліквідації безграмотності в селі[681], і драма «Потоки», приурочена до 6-річчя Жовтневої революції, про змичку міста з селом і спробу кулаків зірвати продподаток[682]. У 1924–1926 роках було поставлено лише два фільми про сучасність. Все частіше у той час звучать заклики про необхідність випуску фільмів на сучасному матеріалі:

«Вистачить картин, що змальовують наш побут у минулому, поміщицькі знущання, царський гніт і т. п. Усе це значущо, про усе це ми ще пам'ятаємо. Дайте нам картини, які показали б нам, як живуть робітники, що відбувається зараз на заході»[683].

681. Кинопроизводство ВУФКУ: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № 1(15). — [Осень, 1923]. — С. 11
682. «Дыхание новой жизни»: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № 3(17). — Октябрь 1923. — С. 11; «Поток»: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № 4(18). — [Ноябрь, 1923]. — С. 12.
683. Ліфшиць Б. Кінополітика на Україні // Кіно. — 1925. — № 1. — Листопад. — С. 4.

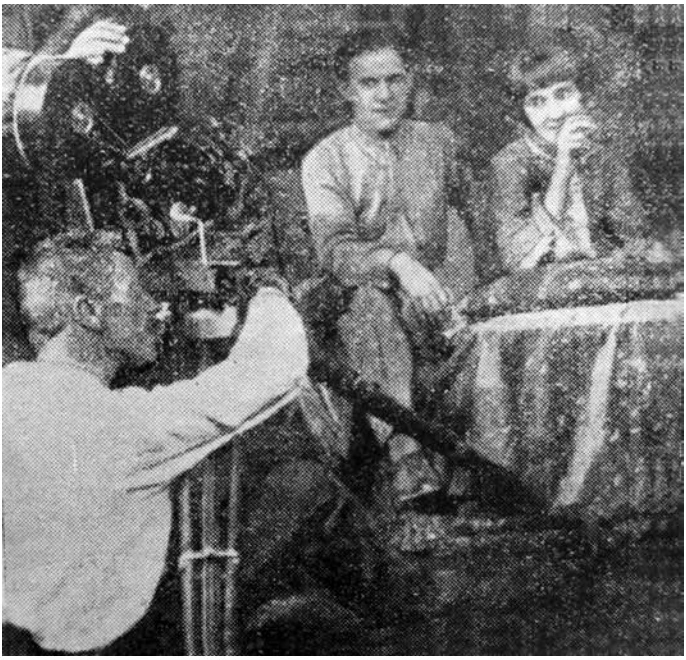


Кадр із фільму «Велике горе маленької жінки», 1929 р.

У більшій частині кінопродукції ВУФКУ переважали психологічні сюжети і сюжети із Громадянської війни, причому обидва типи сюжетів в основному трактували роль «міщансько-інтелігентських кіл в революції і мирному будівництві». Напередодні січневої кінонаради при Агітпропі ЦК КП(б)У, на якому мало обговорюватися питання формування художньо-ідеологічної політики компартії в роботі кіно, все частіше звучала думка про потребу кінематографу висвітлювати процеси мирного будівництва — «відродження господарства, новий побут, зміцнення солідарності робітників і селян, підвищення техніки в сільському господарстві, індустріалізацію, інтернаціональну солідарність пролетаріату».

«Зміна курсу кіновиробництва в цьому напрямі ставить кінцеву потребу його диференціації. — Відзначав оглядач журналу «Нове мистецтво». — Завдання кінофікації села вимагає випуску спеціальних фільмів для сільського глядача, де основне місце, на нашу думку, повинен зайняти мотив переходу сільського господарства на систему великого кооперативного господарства. Окреме місце в кіновиробництві повинен зайняти фільм з життя і побуту робочої молоді, зокрема комсомолу. Героїка молоді з днів революції і періоду будівництва, проблеми побуту та розваги»[684].

684. До партійної наради в справах кіно: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 2 (72). — 10 січня. — С. 1.



Робочий момент знімання фільму «Не по дорозі», 1927 р.

Велика частина фільмів про сучасність не становить інтересу з художнього боку. Тематично ці фільми ділилися на декілька умовних категорій: «жінка в сучасному суспільстві», «виробничі», «старе і нове», «злочинна діяльність контрреволюціонерів», «антирелігійні», «боротьба з кунацтвом», «боротьба з НЕПом», «боротьба з алкоголізмом». Найчастіше до випуску фільмів про сучасність зверталися режисери Г. Стабовий («Свіжий вітер», 1926; «Людина з лісу», 1927; «Експонат з паноптикуму», 1929; «Ступати заважають», 1930), П. Долина («Темрява», 1927; «Новими шляхами», 1928; «Секрет рапіда», 1930), М. Терещенко («Не по дорозі», 1927; «Велике горе маленької жінки», 1929), О. Перегуда («Дівчина з палуби», 1928; «Пілот і дівчина»), 1929, М. Шпиковський («Три кімнати з кухнею», 1928; «Гегемон», 1930), І. Перестіані («Лавина» і «Плітка», обидва 1928), Г. Тасін («Гість з мекки» і «Солоні хлопці», обидва 1930).



Реклама фільму «Справа № 128/с», 1926 р.

«Боротьбі радянських чекістів з іноземним шпигунством в перші роки мирного будівництва» посвячений фільм «Справа № 128/з»

(реж. А. Кордюм, 1926)[685]. Ще одна картина, яка також пройшла непоміченою, — «Ступати заважають» (1930, реж. Г. Стабовий)[686]. У ній розкривалася злочинна діяльність ученого-професора, члена контрреволюційної організації. Лише стрічка «Людина з лісу» (1927, реж. Г. Стабовий) набула негативного резонансу в українській і російській пресі. Бандит, колишній білогвардієць Полоз (Людина з лісу) отримав завдання від іноземних спецслужб підірвати величезну гідроелектростанцію, що будується на річці. Заради досягнення мети він викрадає сина головного інженера будівництва[687]. Усі рецензенти відмічали, що фільм побудований за традиційною американською схемою пригодницького кіно. Автор сценарію вмонтував у сюжет і мелодраматичну лінію — дружина головного інженера електростанції у минулому була дружиною лісової людини.

«…Насправді це звичайна романтична драма, — відзначав К. Фельдман. — Глядачеві доводиться повірити на слово авторові, що перед ним шпигун; бо який це насправді шпигун, що кидає свою справу заради коханої жінки і починає займатися викраденнями і т. п. романтичними пригодами? Невиправданість



Кадри з фільму «Лісова людина», 1927 р.

685. Нові фільми: [Ред. ст.] // Культура і побут. — 1927. — № 8. — 26 лютого. — С. 5.
686. «Ступати заважають»: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 21/22. — С. 3.
687. Людина з лісу // Герман М., Іваницький І. Фільми виробництва фабрик Українфільму. — Харків: Мистецтво, 1934. — С. 29–30.

образу взагалі відмінна риса цієї фільми. Інженер-будівельник, у якого викрали єдину дитину, увечері, в день викрадення, спокійно працює над кресленнями і навіть солодко позіхає. Звичайно, наші радянські будівельники можуть бути героями, але, запевняю вас, товариш Стабовий, що вони не манекени, а живі люди і, будучи такими, напевно, підняли б на ноги ДПУ…»[688]. Також Фельдман відмічав, що Стабовий після прекрасної картини «Два дні» у своїй новій роботі «абсолютно відмовляється від прийомів старого листа і повертається до порожньої, беззмістовної механіки пригодницької фільми».

Український критик і журналіст В. Хмурий також докоряв режисерові стосовно наслідування американських пригодницьких фільмів і відмічав, що новий фільм режисера поступається його попереднім роботам:

«Менше року тому на харківському екрані пройшла перша картина режисера Стабового. Вона називалася «Свіжий вітер». І дійсно, серед тодішньої лякаючої, психологічної продукції ВУФКУ від неї повіяло свіжим вітром солоного моря. У кіно прийшла нова тема — життя тих ведмежих куточків, що становлять добру половину нашої УРСР. Прийшло справжнє життя, реальне, не підсолоджене притягнутою за волосся ідеологією і тому солоне, як море і радянське, як сама УРСР. Проста, непретензійна картина обіцяла, що в особі Стабового матимемо талановитого режисера, і навіть той натуралізм, яким значною мірою було приправлено «Свіжий вітер», здавався тільки недосвідченістю молодого режисера. З екрану в очі била молодість — молода тема, актори, режисер, і картина вийшла молода. І ось пройшов рік. Режисер Стабовий зробив другу картину, проте — як він постарів за цей рік! Умисний натуралізм «Свіжого вітру» в подачі побуту рибальського села для переконливості ідеї фільму — в «Людині з лісу» став формальним режисерським credo, що пишно розцвіло поряд з «трупним» натуралізмом сценариста. Цей натуралізм, що перейшов усі межі, свідчить про повне творче безсилля сценариста і режисера»[689]. Єдиним позитивним аспектом картини відзначалася хороша гра акторів !Березіля» П. Масохи, С. Шагайди і С. Карпенка.

Картину також обговорили в дискусійному клубі ТДРК Одеси. Обговорення було проведене за схемою:

1) художньо-виховна цінність кінокартини;
2) характеристика сценарію;
3) режисерське оформлення картини;
4) критика акторського наповнення;
5) робота оператора.

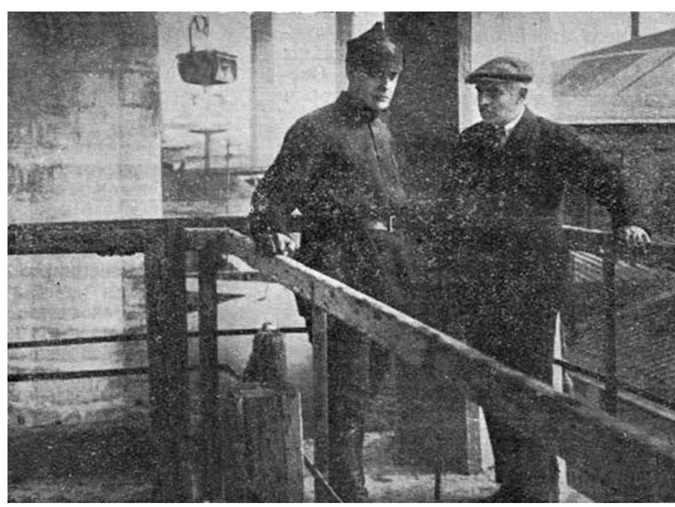
В результаті почалася буйна дискусія. Робота оператора Демуцького була визнана висохудожньою. Що ж до усіх інших пунктів прийнятої схеми аналізу, то по них голоси розділилися. У провину сценаристові була поставлена «схематичне зображення головних дійових осіб і примітивність ідеології». Акторське виконання також не зустріло позитивного відгуку аудиторії. Сприятливий відгук отримала робота режисера, що «дав ряд насичених кадрів і прекрасно оформлених масових сцен». Загалом, картина була визнана для масового глядача корис-

688. Фельдман К. Что на экране // Советский экран. — 1928. — № 9. — С. 13.
689. Х[мур]ий В. «Людина з лісу» // Нове мистецтво. — 1928. — № 2(72). — 10 січня. — С. 12–13.

ною, «що тонко розгортає особисту інтригу в той же час, в художній формі, агітує за радянське будівництво»[690].

Найчастіше в соціально-побутових фільмах висвітлювалася в різних інтерпретаціях виробнича тема. Один із перших виробничих фільмів «Цемент» (1927, екранізація однойменного роману Ф. Гладкова, реж. В. Вільнер), розповідав про відновлення цементного заводу. Постановка картини широко висвітлювалася в пресі[691]. У процесі роботи над фільмом режисер В. Вільнер повідомляв:

«Розвиток сценарію йде по двох лініях: основна — відновлення виробництва, паралельна — особиста драма героїв. Відновлення виробництва зустрічає на своєму шляху могутні перешкоди з боку банди біло-зелених і з боку бюрократів, кар'єристів і шахраїв, що примазалися до установ. Показати переможне відновлення виробництва силами самих робітників — таке основне завдання постановки. Другим завданням є показ людей, які переживають свою велику особисту драму «в собі», черпаючи в тих особистих настроях нові спонукальні мотиви для подвигів. Фоном, на якому розігрується основна тема фільму, вибрані, звичайно, цементний завод у Новоросійську. Туди була спрямована кіноекспедиція. Завдання було надзвичайно складне. Головні заводи зараз повністю відновлені. Постановникам необхідно було показати завод у зруйнованому вигляді й увесь процес відновлення і пуск цієї грандіозної Машини, робоча маса заводу — декілька тисяч осіб часто віддавали свій вільний час, щоб показати нам минуле виробництва»[692].



Проте значущою подією фільм так і не став:

«Узявши для екранізації відомий роман Гладкова, ВУФКУ керувалося похвальним наміром популяризувати один із кращих творів пролетарської літератури. — Відзначав рецензент видання «Життя мистецтва». — В результаті режисерові вистачило місця тільки для виробничо-політичної частини роману (відновлення заводу, боротьба партії з контрреволюціонерами). Побутові ж взаємини персонажів, їх внутрішні переживання виявилися зовсім не розкритими на екрані. <…> Типи партійців, такі яскраві і живі в романі, вийшли блідими і спрощеними. Усіх їх знівелювали до одного рівня комуністів взагалі, що ходять

690. На просмотрах: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 24(125). — 13 декабря. — С. 12.
691. Див.: На кінофабриці: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 7(108). — 21 июля. — С. 12; Швидлер А. Про цемент і целулойд // Кіно. — 1927. — № 8. — С. 12; Старский. Письма с фабрики. «Цемент» // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 1. — С. 5–6; Нові постановки: [Ред. ст.] // Зоря. — 1927. — Ч. 6(30). — Червень. — С. 28; Мар'ян Д. Несвоєчасні думки // Кіно. — 1927. — № 13. — С. 8–9.
692. Вильнер В. «Цемент» // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 1. — С. 5–6.





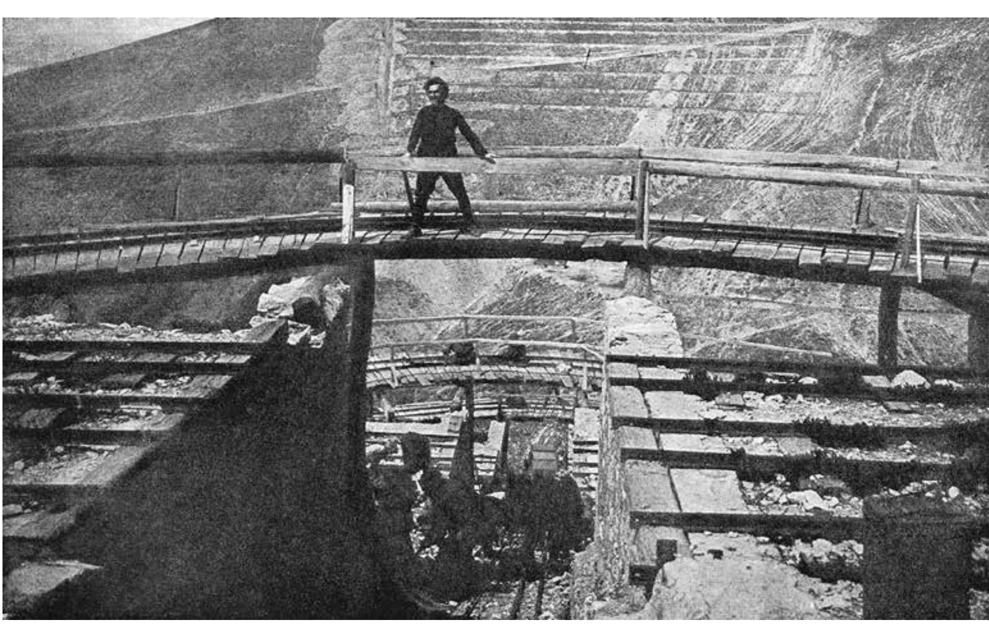




Кадри з фільму «Цемент»,
1927 р.



Кадри з фільму «Цемент», 1927 р.



в шкіряних куртках. Виною тому були як актори, що не внесли в образи жодної характерної риски і грали свої ролі із неприємним натиском, так і режисер, що не зумів організувати акторів і дати їм правильні настанови»[693].

«“Цемент” письменника Гладкова, — відмічав К. Фельдман, — розкриває сторінку початку господарського будівництва радянської країни. Можна сперечатися про художні переваги цього твору, але не можна заперечувати, що це полотно великої соціальної і побутової значущості. Робочий Гліб, який, після повернення з фронтів, бореться за відновлення зруйнованого заводу, і вождь Жовтня — Ленін, який приходить до думки про НЕП як опорної точки для заведення усієї господарської машини країни, — є двома полюсами одного і того ж явища. Зіткнення Гліба з цілою категорією відповідальних радянських працівників, які ніяк не могли вибитися з того положення, в яке нас затягнула Громадянська війна, і конфлікт Леніна з деякою частиною радянської громадськості, яка ніяк не могла здолати консерватизму понять, що зміцнилися в епоху військового комунізму, це ланки однієї і тієї ж історичної драми. На цих основних лініях і треба було будувати картину «Цемент», скориставшись тим, що і людські образи роману Гладкова — робочий Гліб, його дружина й інші персонажі роману — по суті кажучи, є швидше символами, що відбивають усі настрої тієї епохи, чим живими людьми. Ось чому «Цемент» можна було подати виключно за допомогою прийомів символічного листа, який і є стилем великих історичних радянських кінополотен. Недаремно, один із майстрів цього стилю, режисер Пудовкін, так довго носився з думкою поставити «Цемент». Вільнер не зрозумів цього і причепився до досить рваної фабули «Цементу», рабськи наслідуючи усі епізоди роману Гладкова. В результаті, — на екрані вийшла надзвичайно заплутана історія з безліччю персонажів, що безцільно тиняються, — яскравий приклад тих невдач, до яких призводить гола літературщина в кіно…»[694].

У фільмі «Цемент» була реалізована доктрина А. В. Луначарського про досягнення агітаційного ефекту — фільми мають бути такими ж, як і голлівудська продукція — «захоплюючими» і «белетристичними»[695]. На думку критика О. Брика, головний герой героїчний Гліб Чумалов фактично не має нічого спільного з реальністю, оскільки він створений за образом і подобою відважного авантюриста з фільмів Дугласа Фербенкса.

У картині «Гегемон» (1930, реж. М. Шпиковський) також розказана історія робітника, який після демобілізації з Червоної армії повертається на завод, з головою поринає в роботу і стає одним із найкращих ударників



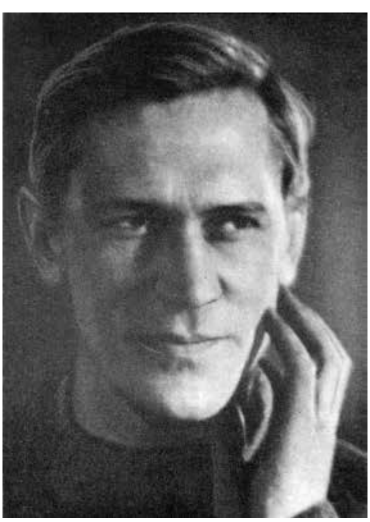
Кадр із фільму «Гегемон», 1930 р.

693. Б. К. Цемент // Жизнь искусства. — 1928. — № 23(1203). — 3 июня. — С. 9.
694. Фельдман К. Что на экране // Советский экран. — 1928. — № 21. — С. 8.
695. Луначарский А. В. Кино — величайшее из искусств// Красная панорама. — 1926. — 15 декабря.





Кадри з фільму «Контакт»,
1930 р.




Кадри з фільму «Секрет рапіду»,
1930 р.

на виробництві[696]. У фільмі «Контакт» (1930, реж. Є. Косухін) показані взаємини майстра шкіряного заводу з сорокарічним стажем із молодими робочими, з якими він не хоче ділитися своїми знаннями[697]. Взаєминам дирекції заводу з робітниками присвячена і картина «Секрет рапіда» (1930, реж. П. Долина)[698]. Про роботу комсомольської бригади на суднобудівельному заводі розповідалося в картині

696. Левчук В. «Гегемон» // Кіно. — 1930. — № 21/22. — С. 10.
697. Левчук В. «Контакт» // Кіно. — 1930. — № 8. — С. 11; Орелович С. Л. Молоде кіно творять молоді руки // Кіно. — 1930. — № 8. — С. 2.
698. Секрет рапіда // Герман М., Іваницький І. Фільми виробництва фабрик Українфільму. — Харків: Мистецтво, 1934. — С. 40.

«Солоні хлопці» (1930, реж. Г. Тасін)[699]. Соцзмаганню рибальського селища біля Владивостока і пароплава «Трансбалт» присвячена картина «Трансбалт» (1930, реж. М. Билинський)[700].




Кадри з фільму «Трансбалт», 1930 р.

Декілька фільмів розповідали про дівчат на виробництві: «Дівчина з палуби» (1928, реж. О. Перегуда) про взаємини дівчини-матроса з капітаном судна[701]; «Не затримуйте рух» (1930, реж. П. Коломойцев) про дівчину-кондуктора, що не справлялася зі своєю роботою[702].

Тема положення жінок в сучасному суспільстві розкрита в картині «Дві жінки» (1929, реж. Г. Рошаль) про двох жінок — старого типу (буржуазною) і сучасного (радянською). У двох рецензіях, що збереглися, дано кардинально протилежні думки про картину. Наведемо їх фрагментарно. Український журналіст С. Ноткін відмічав:

«Фільм «Дві жінки» мав два розділи. У першому розділі показана жінка з буржуазного оточення, в другому — радянська робітниця. Обидвох жінок показано в обставинах Громадянської війни і мирного будівництва. Перший розділ фільму надзвичайно цікавий тим, що майже увесь сюжет розгортається перед глядачем не безпосередньо, а через відображення в дзеркалі. Режисер прекрасно зумів показати глядачам одну і ту ж кімнату через відображення в дзеркалі протягом усього першого розділу. Але він це зробив так, що зацікавленість глядача зовсім не зменшується. <…> Здавалося б, режисер хотів показати і протиставити двох жінок — буржуазну і радянську, але пролетарський глядач його розуміє інакше. Його не так цікавлять дві жінки, як два партійці. Він бачить, що і першого, і другого виключають з партії. Він бачить, що хоч один партієць жив із буржуазною жінкою, а другий — із пролетарською, проте обоє розкладаються. Висновок цілком ясний. Коли обидва розділи окремо зроблені добре, то їх

699. «Солоні хлопці» — К.: ДВОУ. В-во «ЛіМ», [1930].

700. К. Ю. «Трансбалт» // Кіно. — 1930. — № 14. — С. 6–7.

701. Гуд С. «Дівчина на палубі» // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 37. — С. 18; «Дівчина на палубі»: [Ред. ст.] // Кіно. — 1928. — № 4. — С. 8–9; Френкель Л. Реабілітація моря // Кіно. — 1928. — № 9(45). — Вересень. — С. 3.

702. Не затримайте руху // Герман М., Іваницький І. Фільми виробництва фабрик Українфільму. — Харків: Мистецтво, 1934. — С. 54.

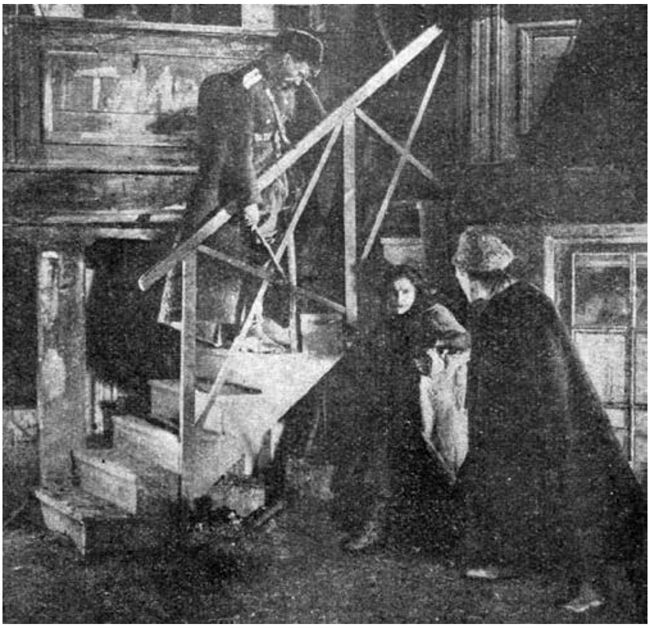


Кадри з фільму «Дівчина з палуби», 1928 р.

невиправдане з'єднання абсолютно неприпустиме. Тим більше, що представник Управи ВУФКУ розповів на громадському перегляді, що для кожного розділу був окремий сценарій. Замість того, щоб показати і протиставити двох жінок, чужу і нашу, в одному сценарії, з'єднали два сценарії різних авторів. Це неправильно. Ми вважаємо, що обидва розділи (робота режисера і оператора бездоганна) потрібно демонструвати окремо, бо фільм у нинішньому вигляді сприяє виникненню у глядача невірних висновків»[703].

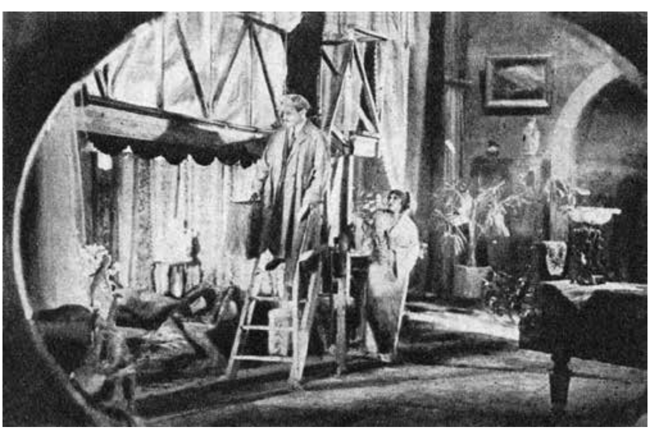
Російський критик і літературознавець Б. Алперс був категоричніший у своїх висловлюваннях:

703. Ноткін С. «Дві жінки» // Радянське мистецтво. — 1929. — № 6(25). — 18 листопада. — С. 7.











Кадри з фільму «Дві жінки», 1929 р.

«…Тільки при більш уважному погляді уловлюється, що основною темою таких «психологічних етюдів» є сімейно-побутова або, вірніше, сімейно-статева проблема. І відразу ж стають декоративними, фальшивими недомовки авторів, імпресіоністський тон і уявна складність оповідання. І за проблемністю фільми роковим чином оголюється старий випробуваний «трикутник» буржуазної драми: чоловік, дружина і коханець або коханка. <…> І уся історія, розказана Рошалем в цій частині картини, напрочуд, схожа на вульгарний романс про обдуреного П'єро, причому в ролі останнього виступає комуніст-господарник, що, звичайно, розклався під впливом легковажної світської дами. Під прапором соціально-побутової проблеми автор купається в деталях будуарного побуту, без кінця обігруючи пуховки, шовкові панчохи, закордонні сукні і фокстротуючих спекулянтів. Філософічний тон оповідача є всього лише прийомом для подачі цього вульгарного матеріалу. <…> Ставлячи проблему особистої любові і гро-





Кадри з фільму «Лавина», 1928 р.







*Кадри з фільму «Лавина»,
1928 р.*



мадського обов'язку, автор стає надзвичайно багатослівним і значущим. <…> Фільма одягає свої тези в туманну галерею дзеркальних відображень і сюжетних недомовленостей. У цьому — еволюція циганського романсу на радянському екрані, його перефарбовування в захисні кольори. З цим перефарбованим жанром потрібна рішуча боротьба»[704].

Практично усі побутові картини з мелодраматичним сюжетам, також пройшли непоміченими: «Лавина» (1928, реж. І. Перестіані) — любовний трикутник про зароджувані почуття дочки директора метеорологічної станції Галини і студента Василя, що приїхав на Кавказ разом із науковою експедицією. Але науковий співробітник станції Малинін, що давно і безнадійно закоханий в Галину, намагається перешкодити їх взаєминам і йде на злочин[705]. Інший фільм І. Перестіані «Плітка» (1928) також виявився маловдалим. Це побутова драма про розвал сім'ї. Шофер поштового мотоцикла Олексій залицяється до кондуктора трамвая Віри. Але, коли дівчина отримує кімнату в кооперативі, торговка, яка претендує на це житло, нацьковує на Віру свого сина Олександра. Після різних інтриг і пліток Олексій розлучився з Вірою, повіривши, що вона йому зраджує[706].

Схожими тематично були картини «Свій парубок» (1930, реж. Л. Френкель) про студента Дмитра,



Кадри з фільму «Лавина», 1928 р.

704. Алперс Б. «Две женщины» // Кино и жизнь. — 1930. — № 7. — С. 6–7.
705. Лавина. — К.: ВУФКУ, 1928.
706. Плеський М. Дві кінокомедії виробу ВУФКУ // Культробітник. — 1928. — № 2(49). — 31 січня. — С. 31; Сучасний побутовий фільм // Радянське мистецтво. — 1928. — № 8. — 6 березня. — С. 11.


Кадр із фільму «Плітка», 1928 р.

який мріє про красиве життя (він одружується на студентці Ніні, але, дізнавшись, що вона вагітна, кидає сім'ю)[707], і фільм «Три кімнати з кухнею» (1928, реж. М. Шпиковський) про взаємини усередині міщанської сім'ї[708]. Картина «Три кімнати з кухнею», на думку рецензента «Харківського пролетарія», була шкідливою і її необхідно заборонити:

«…Біда в тому, що це не лише анекдот — це шкідливе, абсолютно неправильне віддзеркалення дійсності. Автори фільму намагалася показати два типи: класового ворога і хорошого виваженого комуніста, що у вирішальний момент рве зі своєю дружиною — дочкою ворога радвлади. З цим завданням вони абсолютно не впоралися, бо тип класового ворога показаний цілком невірно, політнеграмотно. Адже наші класові вороги — головним чином, НЕП, кулаки, керівники сектантських, євангелістських і інших релігійних організацій, що активно діють, розкладаючі молодь і підпорядковуючи її своєму дрібнобуржуазному впливу. А в картині показаний боязкий, ні на що не здатний, наскрізь проточений хробаком міщанства учитель танців, у якого у думках одне — добре поїсти. Така підміна обличчя класового ворога шкідлива, бо затушовує небезпеку, відволікає увагу від справжнього, активно діючого ворога партії і робочого класу.


Кадр із фільму «Три кімнати з кухнею», 1928 р.

Також невірно показано комуніста — відповідального працівника — редактора видавництва. Хіба це хороший, стійкий комуніст (яким його хотіли зобразити), якщо він одружений на розбещеній, розгнузданій, покритій товстою

707. Над чим працюють сценаристи?: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 14. — С. 14.
708. Нові фільми ВУФКУ: [Ред. ст.] // Зоря. — 1928. — Ч. 8(44). — Серпень. — С. 28.

корою міщанства дочці класового ворога? Цей «комуніст» уживається в одній кімнаті з її батьком — ворогом партії робочого класу. Мало того, він утримує його. Партмаксімум дає можливість влаштовувати чудові обіди з торгами, винами, «літературні вечори».<…>

Абсолютно невірно також показані службовці. З усього штату видавництва усі, починаючи з бухгалтера і кінчаючи друкаркою, думають тільки про одне: як би швидше піти з установи. Немає жодного, хто б чесно працював. Це шкідливе зображення нашого апарату, опошлення його. І загальний висновок такий: картина шкідлива, невірно відображає дійсність, демонструвати її не можна»[709].



Кадр із фільму «Пілот і дівчина», 1929 р.

Декілька фільмів агітували проти вживання алкоголю. Картина «Пілот і дівчина» (1929, реж. О. Перегуда) про льотчика Віктора, знехтуваного активісткою Осоавіахіму Оленою. Внаслідок невдалої любові він починає пити. Одного дня з похмілля він допустив помилку у польоті і розбився[710]. «Життя в руках» (1930, реж. Д. Мар'ян) про робітника-п'яницю Брасюка, якого через пиятцтво виганяють з комуни, а надалі від нього йде дружина[711].

Частина фільмів про сучасність зображувала життя в селі. Картини «Гонорея» (1927, реж. М. Шор) і «Темрява» (1927, реж. П. Долина)

709. Непомнящий Л. Производство ВУФКУ — «для лучшего пищеварения» // Харьковский пролетарий. — 1928. — № 152(1305). — 18 августа. — С. 3.
710. Советские художественные фильмы. Т. 1. — М.: Искусство, 1961. — С. 336–337.
711. Ган Я. «Життя в руках» // Кіно. — 1931. — № 6. — С. 17.




Кадри з фільму «Гонорея», 1927 р.

пропагували боротися з культурною відсталістю в глухих куточках України в середині 1920-х років. Фільм «Гонорея» більшою мірою був спекуляцією на «полуничці» — боротьбі в роки НЕПу з венеричними захворюваннями і проституцією. Іван після поїздки в місто заразив венеричною хворобою свою дружину. Але замість того, щоб піти до лікаря, подружжя звернулося до допомоги знахарки. Лікування не дало результатів. Народжена дитина через хворобу батьків і неуцтво повитухи приречена була на все життя залишитися сліпою[712].

Картина «Темрява» стала першою вдалою спробою створення фільму для села. У село за направленням приїжджає фельдшерка Марія. Її приїзд природно не подобався знахареві Гисяру. Щоб позбавитися від небажаної конкурентки, Гисяр за допомогою сестри фельдшерки звинуватив дівчину і її жениха в крадіжці. У відчаї Марія наклала на себе руки[713]. Критик М. Плесский, відмічаючи переваги картини, більшою мірою звертав увагу на те, що вона є найбільш вдалою щодо розуміння її сільським глядачем:

«Якщо село «шарахається» від спеціальних селянських картин, навмисно спрощених, то в цій картині село знайшло правильне віддзеркалення. Даючи картини на сількогосподарські теми, ВУФКУ дає правильний напрям своїй роботі стосовно фільм для села. Але і досі воно не враховувало засобів впливу на глядача і тим самим зменшувало враження. Також, прагнучи представити «чисту» науку на екрані, ВУФКУ не звертало уваги на те, що вона не під силу молодому селянинові, який тільки починає «кінофікуватися», якому потрібна логічно побудована дія, тверезий підхід до подій, а не накинута штучна тенденційність. Тепер ВУФКУ, намацуючи шлях до глядача, знайшло сприятливий ґрунт. Залучаючи до роботи українських режисерів, які добре знають село, ВУФКУ правильно робить, доручаючи їм із перших же їх кроків побутові фільми. Новий побут, його

712. «Гонорея»: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 13. — С. 12; Бузько Д. «Гонорея» // Кіно. — 1928. — № 3. — С. 11; «Гонорея»: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 16. — 15 травня. — С. 11.
713. Ятко М. Про «Темряву» на екрані // Кіно. — 1927. — № 12. — С. 6–7.







Кадри з фільму «Чортополох», 1927 р.

світлі і темні сторони, «живе життя» сучасного села, подане в художній формі, — це єдине, що треба сучасному селу»[714].

Боротьба з кулацтвом зображена у фільмах «Новими шляхами» (1928, реж. П. Долина), про боротьбу селян — організаторів сільськогосподарської артілі —





Кадри з фільму «Вогняна помста», 1930 р.

714. Плеський М. «Темрява». Кінокартина виробництва ВУФКУ // Сільський театр. — 1928. — № 1(23). — Січень. — С. 51.



проти кулаків[715], «Вовчі стежки» (1930, реж. Л. Ляшенко), про запобігання підпалу кулаками сільськогосподарської артілі[716], і «Вогняна помста» (1930, реж.: Д. Ердман і В. Біязі) про боротьбу колишнього робітника і червоного партизана Гайворона з кулаками, що прибрали до рук село[717].

Окремо відмітимо ще два фільми Г. Стабового, які також можна віднести до стрічок про сучасність — «Свіжий вітер» (1926) і «Експонат з паноптикуму» (1929). Обидва фільми викликали певний резонанс. Картина «Свіжий вітер» розповідала про боротьбу рибалок-поморів в роки НЕПу з приватником — скупником дешевої риби. «У невелике рибальське селище, що знайшло прихисток між високих скель, по-





Кадри з фільму «Свіжий вітер», 1926 р.

715. Буш М. Два фільми // Кіно. — 1929. — № 2. — С. 6–7.
716. Советские художественные фильмы. Т. 1. — М.: Искусство, 1961. — С. 361.
717. Чорний бір // Герман М., Іваницький І. Фільми виробництва фабрик Українфільму. — Харків: Мистецтво, 1934. — С. 52–53.

вернувся демобілізований червонофлотець, якого прозвали земляки Братиком. Перша радість, викликана поверненням до улюбленої з дитинства праці, була для Братика затьмарена зіткненням зі скупником Савою. Обурений кулацькою «бухгалтерією», Братик переконав рибалок із селища не продавати свій улов жадібному баришникові. Дружно потягнулися рибальські шаланди в місто. Багатий скупник намовив ватажка зграї контрабандистів Одноокого убити ненависного йому баламута. Проте Братикові вдалося залучити на свою сторону свідомих рибалок і викрити зграю контрабандистів і їх спільника Саву. У селищі була організована рибальська артіль, на чолі якої став Братик»[718].

Дебютний фільм Г. Стабового тепло зустріла критика. У ньому відзначалося деякі недоліки, але в цілому, він отримав позитивні відгуки:

«Формально картина зроблена не без дефектів. <…> Занадто затягнутий і невиразно змонтований передостанній епізод фільму — боротьба з контрабандистами в печері, до всього тут кульгає ще й фотографія. Проте ці недоліки анітрохи не знецінюють роботу режисера Стабового і оператора Демуцького, в цілому, свіжої для українського кіно, а в режисерській частини як дебют Стабового — безперечно талановитий, хоча і простий і не претензійний. Що ще радує в картині — це типаж. Крім того, що в ній відсутні давно бачені, очікувані і обридлі у ВУФКУвських фільмах особи, акторів зі «Свіжого вітру» потрібно взагалі привітати, усі вони зуміли дати не трафаретні, а оригінальні образи, особливо реальний отаман Шкода М. Кубинського. Симптоматично у фільмі те, що і режисер, і частина акторів у головних ролях — молодь…»[719].



Кадр з фільму «Експонат з паноптикуму», 1929 р.

Проте знайшлися і супротивники картини. Рецензент російського журналу «Робітник і театр» звинуватив режисера в наслідуванні американських фільмів:

«Передусім — «Свіжий вітер» — перша грамотна українська картина. Можливо, для ВУФКУ це і досягнення. Але технічна грамотність ще не визначає якості. Картина зроблена традиційно і наслідувально. Радянський матеріал прирівняно до американського. Стрічку знімали з американським підрядковим перекладом. Але не було ще випадку, щоб гімназист за підрядковий переклад отримав п'ятірку. Картина не вмістила усього матеріалу і залишилася тільки при побічних темах, без центральної. Знята вона байдуже

718. «Свіжий вітер»: [Ред. ст.] // Кіно. — 1926. — № 12. — С. 16, 18–19; Мих. К. Свіжий вітер // Нове мистецтво. — 1927. — № 26(67). — 6 грудня. — С. 7.
719. Х. К-та. Свіжий вітер // Нове мистецтво. — 1927. — № 4(45). — 25 січня. — С. 12–13.

і безцільно. Відсутність цільової установки і рівняння на Америку позбавили «Свіжий вітер» громадської цінності. Це не радянська картина, а грамотна, але зовсім не талановита, вправа»[720].

Картина «Експонат з паноптикуму» зіставляла «старе і нове», тобто — життя до революції і після. Головний герой — член земської управи Городинський після революції, побоюючись репресій більшовиків, вимушений емігрувати. Вдома залишаються дружина, син і дочка. За кордоном Городинський заробляє на життя, працюючи звичайним службовцям в паноптикумі. Пройшло десять років. З-за кордону приїжджає пересувний паноптикум, а з ним — Городинський. Його син працює інженером, будує величезний будинок, дочка — вихователька в радянській школі. Діти зрікаються його. Вночі він приходить до їхнього будинку з метою убити сина. Але убити власного сина Городинський так і не зміг…

Фільм розкривав трагедію долі родичів, що волею випадку опинилися по різні боки барикад. «Експонат з паноптикуму» багато рецензентів порівнювали з картиною Ф. Ермлера «Уламок імперії», в якій головний герой втратив пам'ять після контузії на фронті. Він працює обхідником на невеликій залізничній станції. А через десять років, коли до нього повернулася пам'ять, вирушає на пошуки дружини в Ленінград. Обидва фільми будуються на контрасті «старого і нового». Але акценти проставлені по-різному. Г. Стабового більшою мірою хвилювала трагедія людини, що внаслідок обставин кинула сім'ю і через деякий час не може воз'єднається внаслідок різниці поглядів. Саме за такий «політично безграмотний» підхід до трактування сучасності і критикували картину «Експонат з паноптикуму». Рецензент українського журналу «Радянське мистецтво», зокрема, відмічав:

«…З-за кордону приїжджає пересувний паноптикум, а з ним — Городинський, звичайний службовець. Він знаходить у прекрасному будинку дружину, сина і дочку. Діти не визнають його за батька, він їх — за рідних дітей. Відрікся від них, а вночі приходить з сокирою, щоб зарубати сина, який продав себе більшовикам. Це йому, зрозуміло, зробити не вдалося. Тоді він йде в паноптикум, сідає і гірко плаче, а міщанин-обиватель, виходячи з кіно, співчутливо говорить: «Шкода старого… Стільки витерпів, бідолаха! «.

Ми, нарешті, повинні так рішуче сказати: може досить вже ВУФКУ робити подібні спроби? Може досить вже ставити нікчемні, політично безграмотні фільми, вплітаючи в них політичну основу, яка ніяк не в'яжеться із загальним трактуванням змісту? «Совкіно» дало нам набагато більш суворо, подібну до «паноптикуму», картину «Уламок імперії». <…> Саме тепер через викриття контрреволюційної організації — СВУ потрібна така картина, яка рішуче засудила б діяння загонів петлюрівщини. Що ж ми маємо в «Паноптикумі»? Фон соціалістичного будівництва на Україні подано надзвичайно скупо. Колишнього члена земської управи налякало не гігантське будівництво, а тільки те, що його син працює на будівництві, а дочка викладає у радянській школі. І цей будівельник працює чомусь сам, з плакатом «за соціалістичне будівництво». Дія далі родинних відносин не пішла. Уся нова Україна залишилася за об'єктивом, на якому залишилися тільки плаксиві гримаси дочки-вчительки і нейтральне відношення

720. «Свежий ветер»: [Ред. ст.] // Рабочий и театр. — 1928. — № 3(174). — 17 января. — С. 15.

сина-будівельника до батька контрреволюціонера. <…> Ми не погоджуємося з режисерською пропозицією співчувати колишнім людям. Ми знаємо класову суть таких, як Городинський. Ми не розуміємо тільки, як могли додуматися режисер і сценарист до того, щоб викликати співчуття не лише до таких, як Городинський, але і до тих, що виховуючи дітей, будуючи нове життя з робочим класом, ховають або, принаймні, замовчують присутність відвертого нашого ворога. Ми знаємо, яку підлу роботу проводила СВУ, знаємо її класово-шкідливу суть, говоримо про відверту, рішучу боротьбу із залишками петлюрівців»[721].

Ще жорсткішу оцінку фільму дали оглядачі російського журналу «Радянське кіно». Зокрема, вони відмічали:

«У фільмі «Експонат з паноптикуму» (режисер Г. Стабовий, сценарист К. Кошевський) ми фактично маємо огидну диверсію класового ворога, спрямовану на те, щоб відвести нашу пильність від буржуазно-націоналістичних елементів, від реальної класово-ворожої небезпеки. Зміст фільми такий:

Наш закоренілий ворог земець Городинський (головний персонаж фільми), пробувши десять років у гнійній ямі еміграції, випадково потрапив у радянську Україну як співробітник іноземного «паноптикуму» — музею. Він зустрічає свого сина, що будує по милості авторів фільми соціалізм, зустрічає також свою дочку, яка на тих же підставах, що і брат, виховує наше молоде покоління.

Як же подана ця «історична» зустріч земця Городинського зі своїм сином — радянським інженером? Хто з них залишився ідейно вищим? Треба сказати, що автори фільми доклали усі зусилля, щоб дати земцеві щонайширшу трибуну для пропаганди своїх погромно-шовіністичних, антисемітських поглядів. Як же вчить фільма радянського глядача відноситися до цього повного ненависті ворога, що люто гарчить на радянських школярів? Вони (автори) зі спокійною душею монтують кадри, що показують класову ненависть земця зі штучною восковою фігурою ацтека — фігурою музейного експоната, даючи до цього ще і напис крупно «Вимерле плем'я».

Як бачимо, ідейна концепція фільми нескладна: молоді «земці» радянізуються і вростають в соціалізм формованими темпами, навіть займають командні пости, а люди ж похилого віку не зуміли «зрозуміти» суті соціалістичного будівництва; вони, за задумом авторів фільми, «вимерле плем'я», «музейні експонати», воскові фігури.

Неважко здогадатися, що уся ця націоналістична контрабанда спрямована на те, щоб приспати нашу пильність до класового ворога, що ця контрабанда, по суті, розчищає шлях для диверсійної, контрреволюційної роботи»[722].

Але фільм не влаштовував не лише концептуально, викликали нарікання і його художні якості. Це відмічав «не заточений» на комуністичну пропаганду оглядач львівської літературно-наукової збірки:

«Адже старий донезмоги шаржований, адже уся його фігура, усі його рухи і міміка — це не жива людина, а досить плоский, занадто перебільшений шарж.

721. «Експонат із паноптикуму»: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1929. — № 10(29). — 16 грудня. — С. 10.
722. Корнийчук О., Юрченко Ив. Разгромить национализм в кинематографии! // Советское кино. — 1934. — № 3. — Март. — С. 4.

Але діти, як діти, вони представлені живими, реальними людьми, і стара щиро, по-драматичному плаче гліцериновими сльозами. Що ж це таке? Отже, виходить, це не гротеск, а трагедія, «батьки і діти», тільки в українській інтерпретації. І що б там далі не робив старий уенеровець, глядач не вірить вже йому. Режисер не поскупився відразу понавішувати на старого стільки «собак», що за ними просто таки не видно живої людини. Лялька якась. Ось старий увірвався таємно вночі в колишній будинок, щоб убити зрадника-сина. Старий несе для цього сокиру. Але глядач не вірить, що це так; глядач емоційно сприймає цю сокиру, як зроблену не зі сталі, а з картону. Глядач хотів побачити на екрані справжніх людей з логічно-психологічними вчинками, а йому підсунули давно знайоме огидне опудало, що колись лякало на городі горобців. Для чого це перебільшення, яке втрачає будь-яку міру, нівелює художню сторону фільму, для чого ця звироподібна фігура замість реальної людини, нехай навіть і з ворожим, з ненависним нам кредо?»[723].

На думку М. Владимирова, коли країна увійшла в період мирного будівництва, фільми про Громадянську війну перестали задовольняти сучасного глядача. Тому потрібні соціально-побутові фільми. Завдання сценаристів таких фільмів полягало у збалансованій подачі позитивних і негативних явищ суспільства, побудові сценарію на контрасті людей, що вивчають азбуку комунізму і мають усі ознакам доброчесності, і міщан, які тільки і знають, як гуляти і розважатися[724].

Відмічаючи, яким має бути сучасний фільм, член правління ВУФКУ П. Косяк на сторінках журналу «Кіно», зокрема, відмічав:

«Коли раніше можна було випускати картини на теми громадянської війни та боротьби пролетаріату за радянську владу, надаючи тим продукції революційного характеру, і цього було досить, то тепер цього мало. Не уникаючи героїчних подій минулого в нашій тематиці, ми повинні загострити увагу на тому, щоб жодна картина, жодне висвітлення тієї чи іншої проблеми не проходило без ув'язки із сучасними моментами і щоб трактовка тем по наших картинах неодмінно провадилася в марксистсько-ленінському дусі»[725].

Фільми про сучасність в Україні не мали шумного резонансу, оскільки в більшості своїй відрізнялися невисоким художнім рівнем. Це пояснюється тим, що спочатку подібні фільми розглядалися як другорядні, і їх постановка доручалася малодосвідченим кінематографістам, часто дебютантам. У той же час велика частина подібних картин не отримала і офіційного визнання, оскільки не відображувала поставлені Комуністичною партією агітаційні цілі й пропагандистські завдання. І в цьому криється внутрішня драма художників, режисерів і сценаристів, що не мали можливості донести з екрану до глядачів свої відчуття і бачення сучасності.

З картинами інших жанрів усе було просто і конкретно. Історико-революційні фільми, фільми про Громадянську війну викривали внутрішніх і зовнішніх ворогів радянської влади. Фільми, дія яких розгорталася в країнах Заходу, розпо-

723. Смотрич Ю. Про «Український фільм» // Літературно-науковий вісник (Львів-Тернопіль). — 1930. — Т. СІІІ. — Книжка VII–VIII. — Липень-Серпень. — С. 684.
724. Борисов-Владимиров Н. Перед новим фільмом / Н. Борисов-Владимиров // Культура і побут. — 1926. — № 15. — 11 квітня. — С. 1.
725. Косячний П. М. Темп країни й темп кіна // Кіно. — 1930. — № 1(73). — Січень. — С. 2.

відали про важку боротьбу іноземного пролетаріату з іноземною буржуазією. Навіть комедії в більшості своїй були сатиричні і висміювали капіталістів і НЕП. Але фільми про сучасність, побутописьменницькі фільми, які, здавалося б, мали правдиво показувати життя Країни Рад, були здебільшого фальшивими, оскільки зображували не відчуття реальності авторами, а установки, що спускаються «згори». Лише небагато з них, позбавлені плакатності, ламали сталі стереотипи і розкривали справжні складні взаємини героїв, драми людських доль. Подібні картини, очевидно, користувалися успіхом у глядачів, але отримували в пресі негативну оцінку.

Питання тематики й ідеологічного забарвлення фільмів активно обговорювалося у кінці 1920-х років. Розуміючи непопулярність радянських агітаційних картин, їх схематизм, окремі дослідники пропонували використовувати «низькі» буржуазні жанри, а ідеологію розчинити в захоплюючому сюжеті, оскільки безпосередня пропаганда вітчизняних фільмів тільки відштовхувала глядача. У резолюціях Першої партійної наради з питань кінематографії відзначалося, що кіно має відповідати запитам аудиторії, особливо сільської. Відображення антирелігійної кампанії і боротьби з дрібнобуржуазною ідеологією на селі має бути зрозуміле, близьке широкій громадськості, але не спрощене до вульгарності і виражене у високих художніх формах. Резолюція також актуалізувала питання про розширення жанрового спектру фільмів, запропонувавши кінофейлетони, сатиру і комедії[726]. Водночас, кожна картина, незалежно від її жанру, мала нести завуальовану ідеологічну установку ЦК ВКП(б).

Використання популярних «зарубіжних жанрів» радянським кінематографом сприяло зближенню нового мистецтва з рядовим глядачем. Дійсно, матеріали кінонарад кінця 1920-х років свідчать, що публіка добре сприймала революційні картини, в яких, окрім боротьби, висвітлювалися душевні переживання і повсякденне життя. Так, при перегляді фільмів «Свіжий вітер» і «За чужі гріхи» селяни плакали і переймалися, «бо там є душевна емоція». Також є свідоцтво, що селяни більшою мірою цікавилися революційно-побутовими картинами, а наукові картини зацікавлювали, якщо в них були присутні елементи драми, або комедії[727].

Відзначимо, що радянська влада проводила чіткий розподіл фільмів, що передбачалися для демонстрації в міських кінотеатрах, клубах, і фільмів, які відповідали б культурному рівню села. Оскільки сільське населення вважалося культурно відсталим, тому і фільми для села мали бути відповідними. Так, протокол засідання колегії агітпропу від 14 січня 1924 року містив наступну вказівку:

«Картини для сільського кіно повинні відрізнятися малим метражем, примітивністю сюжету, відповідного нашій сільській роботі, які мають бути українською мовою»[728].

726. Итоги строительства кино в СССР и задачи советской кинематографии (По докладу тов. Криницкого) // Пути кино. Первое всесоюзное партийное совещание по кинематографии / под ред. Б. Ольхового. — М.: Теа-кино-печать, 1929. — С. 429–444.
727. ЦДАГО України. — Ф. 1. — Оп. 20. — Спр. 2692. — Арк. 9.
728. ЦДАГО України. — Ф. 1. — Оп. 20. — Спр. 1892. — Арк. 44.

6.6 Комедії

Перші комедійні фільми в Україні з'явилися напередодні Громадянської війни. У 1919 році в Одесі Кіносекцією Подива 41 була знята сатирична агітка «Паразит» (реж.: Е. Пухальский, О. Аркатов). У Києві на фабриці Київського фотокінокомітету були зняті в 1919 році короткометражні комедії «Козир-баба» (про дружину солдата, що зуміла узяти в полон декілька білих солдатів і доставити їх у штаб Червоної Армії) і «Радянські ліки» (інша назва «Заляканий буржуй», реж. М. Вернер, що висміює непридатних до фізичної роботи буржуїв). Композиційна структура цих комедійних агітфільмів будувалася на прийомах і трюках дореволюційної комедії.

Виробництво комедій ВУФКУ починається в 1922–1923 роках з постановок на Одеській кінофабриці картини «Шведський сірник» (перша постановка ВУФКУ) по однойменній розповіді А. П. Чехова (1922, реж. Б. Лоренцо, про дружину пристава, що заховав коханця у своїй лазні) і на Ялтинській — «Кандидат в президенти» («Не спійманий — не злодій»)[729] за мотивами повісті У. Нотарі «Три злодії» (1923, реж. П. Чардинін[730], про те, як дружина банкіра за допомогою коханця викрадає 3 000 000 доларів у свого чоловіка) і «Магнітна аномалія»[731] (1923, реж. П. Чардинін, комедія, що висміює бюрократів-зволікачів)[732]. У цих картинах грали актори колишньої ялтинської кінофабрики Ханжонкова — З. Баранцевич, І. Таланов, О. Фреліх, М. Панов і актори одеської драми — Л. Барбе, К. Гарін, Д. Гольдфаден, Г. Славатинська та ін.

Ці комедії були українськими лише номінально. Їх тематика не мала нічого спільного ні з українською, ні з радянською дійсністю. І, на думку Г. Авенаріуса, була здійснена методами дореволюційної «ханжонківської» кінематографії[733]. Тому першим етапом в розвитку української радянської комедії слід вважати 1924–1925 років, коли кінофабрики ВУФКУ приступили до випуску кіножурналу «Маховик». Кіножурнал «Маховик» планувався до випуску 1 серпня 1924 року[734], але почав виходити з вересня і був розрахований, головним чином, для демонстрації в робочих клубах і сільклубах. Перший випуск складався з чотирьох частин — хронікальні: «Чорноморря», «Добровільно», «Анкета XIII з'їзду РКП(б)» та ігровий «Око за око»[735]. «Маховик» був структурований подібно до друкованого видання. Редактором «Маховика» було призначено Г. Тасіна, зміщеного з поста директора Одеської кінофабрики. Кожен випуск кіножурналу складався з 4 — 5 сюжетів — хронікальних зйомок, отриманих з РРФСР, з-за кордону, вироблених в Україні, а також 1 — 2 агітфільмів або короткометражних комедій. Таких ко-

729. Украина и Крым: [Ред. ст.] // Кино. — 1923. — № 3(7). — Апрель–май. — С. 40; Украина и Крым: [Ред. ст.] // Театр. — 1923. — № 15. — Май. — С. 13; Украина и Крым: [Ред. ст.] // Кино. — 1923. — № 4(8). — Июнь–сентябрь. — С. 36.
730. Режисером картини планувався І. Худолеев. Див.: ВУФКУ: [Ред. ст.] // Пролеткино. — 1923. — № 6/7. — С. 3.
731. Украина и Крым: [Ред. ст.] // Кино. — 1923. — № 4(8). — Июнь–сентябрь. — С. 36; Кинопроизводство ВУФКУ: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № 1(15). — [Осень 1923]. — С. 11.
732. Магнитная аномалия: [Ред. ст.] // Экран. — 1923. — № 1. — С. 31.
733. Авенаріус Г. До історії розвитку української кінокомедії // Радянське кіно. — 1935. — № 3/4. — С. 41.
734. Кинохроника: [Ред. ст.] // Коммунист. — 1924. — № 149(1340). — 2 июля. — С. 4.
735. Більшовик. — 1924. — 24 вересня.



О. Фреліх в ролі Каскарильї
у фільмі «Кандидат в президенти», 1923 р.



З. Баранцевич у ролі синьйори Оріано
у фільмі «Кандидат в президенти», 1923.

медій для «Маховика» виробили дев'ять: «Аристократка» (1924, по однойменній розповіді М. Зощенка, реж. В. Ковригін), «Октябрина» (1924, реж. Г. Тасін), «Сон Товстопузенка» (1924, реж. О. Перегуда), «Макдональд» (1924, реж. Л. Курбас), «Ряба телиця» (1924, реж. В. Тезавровський), «Вендета» (1924, реж. Л. Курбас), «Генерал з того світу» (1925, реж. П. Чардинін), «Радянське повітря» (1925, реж. Л. Шеффер), «Винахідник» (1925, реж. П. Чардинін). Усі ці фільми, за виключенням «Октябрини», знімалася в Одесі.

Усі короткометражні комедії «Маховика», що називається, були на зобу дня. Картина «Генерал з того світу» розповідала про пригоди царського генерала, що прокинувся від летаргічного сну через десять років після Жовтневої революції, «Радянське повітря» — про те, які «жахливі пригоди» викликав радянський футбольний м'яч, що випадково потрапив на румунську територію, «Октябрина» — про зростання класової самосвідомості одного з робітників, «Сон Товстопузенка» — про боротьбу з кулаками в селі, «Ряба телиця» — про те, як селянин марно намагався вилікувати корову у знахарки, «Винахідник» — про слюсаря заводу, який винайшов механічну викрутку.

Режисерами цих короткометражок, окрім найдосвідченішого П. Чардиніна, були дебютанти. Подібні експерименти призводили до анекдотичних фактів, наприклад, фільм «Аристократка», поставлений учнем Л. Курбаса В. Ковригіним, був знятий так, що в кадр потрапили декорації іншої картини, «Руки геть

від Китаю» знімали тричі, оскільки перші два оператори зіпсували увесь негатив. Акторські сили в цих короткометражках також були різнорідні. Разом з відомими театральні акторами І. Марьяненко, М. Крушельницким, А. Бучмою, С. Шагайдою, П. Значковским, виступали вихованці одеської студії ВУФКУ — О. Підлісова, М. Паршина, К. Ігнатьєв, А. Клименко — і вихованці київської студії Вознесенського — Д. Ердман, Т. Брайнін та ін.

У усіх комедіях «Маховика», поставлених в основному в натуралістичному плані, як правило, усі вороги радянської влади — контрреволюціонери куркулі або божевільні, як генерал Скулодробов у фільмі «Генерал з того світу», або безпросвітно безглузді, як генерал Болванеску у фільмі «Радянське повітря», піп і дяк у фільмі «Вендета». Та і засоби досягнення комічного ефекту в комедіях «Маховика» також були вельми примітивні і фізіологічні: собака псує генеральські брюки («Генерал з того світу»), управбуд аристократки марно намагається кілька разів потрапити в туалет в її будинку («Аристократка»), піп хапає куркулиху за ноги, куркулиха б’є попа ногою в обличчя («Сон Товстопузенка»), піп обкурює ладаном коров’ячий круп («Ряба телиця»).

Усі ці фільми не залишили сліду. У періодиці вдалося виявити лише мізерну інформацію. В основному, це були інформаційні повідомлення про зйомку для «Маховика»[736]. Лише оглядач журналу «Силуети», аналізуючи хронікальні сюжети «Маховика», декількома фразами обмовився про дві комедії:

«У «Рябій телиці» — телиця. Телиця, дійсно, ряба і спритна. І, нарешті, в «Октябрині» — дівчинка Октябрина. Мила дівчинка, як сором’язливо вона відверталася від екрану, закривала обличчя руками, сором’язливо і здивовано звертаючись до нас усіх: — І навіщо мене показують?»[737]. А критик журналу «Театральний тиждень» стосовно фільму «Генерал з того світу» відзначав:

«Картина з технічного боку заслуговує на увагу. Фотографії вдалі, окремі кадри — бездоганні, це заслуга режисера Чардиніна і оператора Завелєва»[738].

Першу повнометражну українську комедію «Хазяїн чорних скель» поставив П. Чардинін у 1923 році (антирелігійний фільм про те, як ченці у психічно хворій дівчини-рибалці побачили Богоматір і прийняли її в монастир). Участь у зйомках фільму брали в основному російські актори: О. Фреліх, М. Панов, З. Баранцевич, В. Гардін, І. Капралов та ін.[739]. У цілому фільм прийняли прихильно. У РРФСР перед демонстрацією картини в кінотеатрах організовували антирелігійні лекції[740]. Оглядач російського журналу «Кінотиждень» відмічав незвичайний стиль Чардиніна, у фільмі «Кандидат у президенти», проте вказував на ряд невеликих технічних недоліків і неузгодженостей фільму «Хазяїн чорних скель»:

736. Хроника кино: [Ред. ст.] // Коммунист. — 1924. — № 163(1354). — 18 июля. — С. 3; Більшовик. — 1924. — 12 листопада; «Советский воздух»: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1925. — № 12. — 31 мая. — С. 11; «Советский воздух»: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1925. — № 15. — 3 сентября. — С. 11; ВУФКУ (Украина): [Ред. ст.] // Кино-журнал АРК. — 1925. — № 9. — Сентябрь. — С. 18.
737. Уэйтинг. О «Маховике» // Силуэты. — 1924. — № 3(41). — 22 октября. — С. 19.
738. Гарин Ф. «Генерал с того света» // Театральная неделя. — 1925. — № 5. — 4 марта. — С. 13.
739. Украина и Крым: [Ред. ст.] // Кино. — 1923. — № 4(8). — Июнь–сентябрь. — С. 36; Ерофеев В. [О фильме «Хозяин черных скал»] // Кино-газета. — 1924. — 15 января.
740. Киносеансы при Охтенском заводе: [Ред. ст.] // Кино-неделя. — 1924. — № 12. — С. 4.

«Безперечно, еміграція (вільна або мимовільна — не знаю) зробила свій вплив на творчість Чардиніна, у якої відчуваються абсолютно інші підходи до роботи, якийсь особливий стиль. «Кандидат в президенти», я вважаю, — одна із кращих російських стрічок останнього часу. Так уміло використати акторський матеріал: в міру — натуру, а ще менше — монтаж — і при цьому не стати plus американцем, que американським meme, — в цьому його безумовна культурна заслуга перед нашою молодою радкінематографією. А ось у «Хазяїнові чорних скель» Чардинін як режисер менш ретельний. У прекрасно задуманому і талановито розробленому плані постановки є шорсткості, непростимі для режисера з західноєвропейським багажем. О, цей жахливий лисий парик «батька-настоятеля» (Таланов). Упродовж усієї картини він вилазить на перший план і приводить у відчай. Пожежа в монастирі — це ж до примітивності убого. Та все ж, в цілому, навіть з цими недоліками, картина зроблена з великим смаком. Які масовки, яка експресія в поєднанні сонячного світла зі святковим натовпом. Заслуга Чардиніна ще і в тому, що він уміє створювати для своїх постановок якийсь космополітичний побутовий фон, поза нацією і поза країнами. Так було, приблизно, з «Кандидатом в президенти» (будь-якої буржуазної країни, де міністри торгують консервами, а торговці — міністерськими портфелями). Також ми бачимо цей космополітичний загальнолюдський тип павука-ченця і його «братію», торгуючих релігією як товаром в “Хазяїнові чорних скель”»[741].

Надалі Чардиніна лаяли саме за «російські стрічки», за космополітизм в його творчості і застарілі методи роботи.

У комедійному жанрі як постановник дебютував театральний режисер Л. Курбас. Його антирелігійна комедія «Вендета», сюжет якої було почерпнуто із фейлетону «Правди», увійшла до першого випуску кіножурналу «Маховик»[742] разом із картиною «Сон Товстопузенка», художнім керівником якої також був Л. Курбас. Фільм «Макдональд», що анонсувався як перший український трюковий короткометражний фільм[743], був сатирою на лідера англійських лейбористів 1920-х років Р. Макдональда. Комедія «Вендета» в гротесковій формі розповідала про сварку священика і диякона, що не зуміли поділити урожай черешні зі спільного саду. Картина була заборонена. Голова Головреперткому Р. А. Пельше в листі правлінню ВУФКУ пояснив мотиви заборони фільму «Вендета»:

«На Ваш запит щодо мотивів заборони Головреперткомом фільми «Вендета» (з «Маховика № 3») повідомляємо, що картина була проглянута Комітетом за участю представників Кіно-комісії Агітпропу ЦК ВКП(б) і Художньою Радою ДПП і заборонена як така, що суперечить директивам партії в області антирелігійної пропаганди (груба агітація антипопівства, що може викликати в частині населення озлоблення проти антирелігійних виступів). Ми були готові переглянути картину для внесення в неї відповідних змін, але Совкіно поінформувало ДРК, що фільма, без заперечень проти її заборони з боку Совкіно, повернена ВУФКУ “за приналежністю”»[744].

741. П. В. «Хозяин черных скал» // Кино-неделя. — 1924. — № 2. — 19 февраля. — С. 3.
742. На кинофабрике ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1925. — № 2. — 5 февраля. — С. 13.
743. Більшовик. — 1924. — 25 жовтня.
744. РГАСПИ. — Ф. 17. — Оп. 60. — Спр. 808. — Арк. 108.

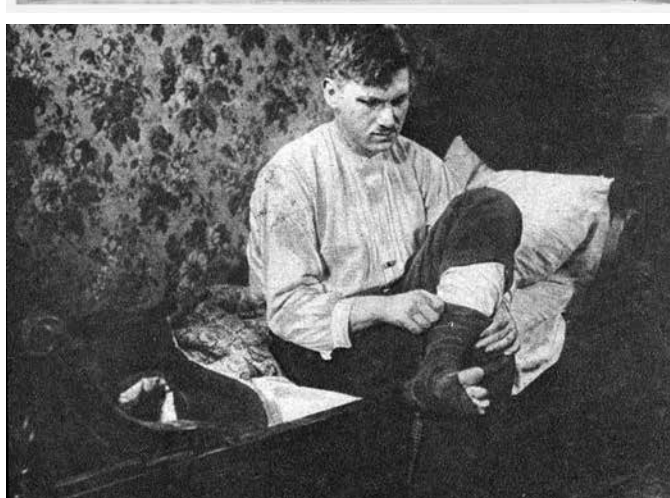
У картинах Курбаса знімалися актори «Березіля» І. Гірняк, С. Шагайда, А. Бучма, В. Василенко, О. Симонов, П. Долина та ін. За повідомленням преси, «Вендета» і «Макдональд» користувалася особливим успіхом у робітників і червоноармійців[745].

Критичні статті, присвячені українським комедіям, відмічали, що, вибираючи актуальні теми і об'єкти для висміювання (буржуазні забобони в побуті, релігійні обряди і т. д.), комедії «Маховика» недостатньо глибоко розкривали зазначені конфлікти. Більше того, у фільмі «Сон Товстопузенка» рецензенти побачили «відверто ворожу ідеологію»:

«В короткометражці «Сон Товстопузенка» автор сценарію і режисер демонстрували здійснення кулацької мрії: обрання кулаків у ради, зухвале знущання з бідняків, розгром сільської кооперації і т. д. Ця відверто антирадянська агітація, подана до того ж в натуралістичному плані, була дуже наївно мотивована сном кулака, але насправді кулаку були протиставлені тільки анекдотичний Добросерденько і схематичний бідняк на прізвище Іван Голодранець. Художнім керівником цієї комедії був, до речі, націоналіст Лесь Курбас»[746].

У середині 1925 року кіножурнал «Маховик» припинив своє існування. Останньою комедією, що увійшла до кіножурналу «Маховик», став фільм «Радянське повітря». У 1925–1926 роках вийшли на екран повнометражні комедії: «В пазурах радвлади» (реж. П. Сазонов), «Непевний багаж» (реж. Г. Гричер-Чериковер) і «Вася-реформатор» (сцен. О. Довженко; реж. Ф. Лопатинський). Фільм «Непевний багаж» по суті був варіантом сюжетної схеми фільму «Радянське повітря», з тією лише різницею, що замість футбольного м'яча була коробка з апель-





745. «Березіль» в кіно: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1925. — № 4. — 8–15 грудня. — С. 6.
746. Авенаріус Г. Вказ. пр. — С. 42.

Кадри з фільму «Непевний багаж», 1926 р.



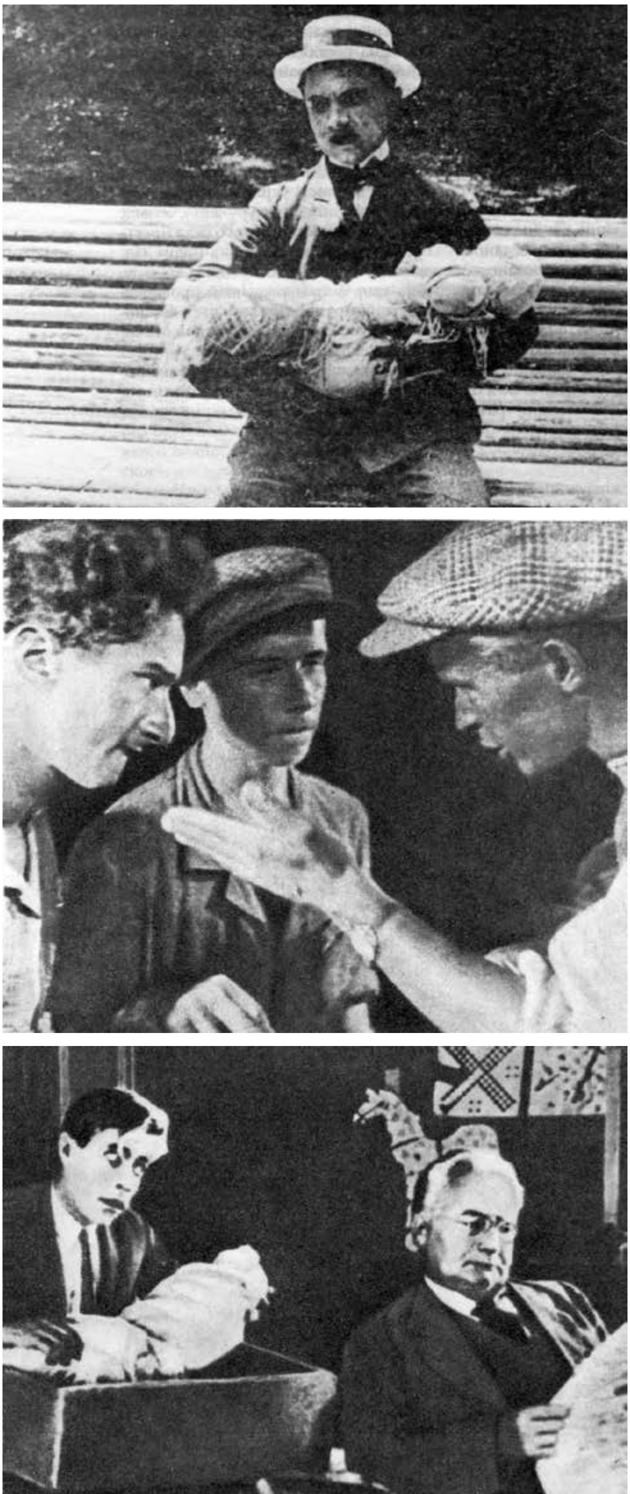


синами, замість генерала Болванеску — голова фашистської поліції і шпик-невдаха Сміт, якого зіграв Д. Капка.

З ім'ям актора Д. Капки (далі актор театру ім. І. Франко) пов'язані перші спроби української кінематографії створити комедійну маску. Капка, що мав деяку зовнішню схожість із відомим коміком А. Дідом, на думку керівництва Одеської кінофабрики ВУФКУ, повинен був створити певний стандартний образ, певну маску, яка повторювалася б з фільму у фільм.

Перший сценарій, написаний спеціально для Капки, «Капка — герой матчу» у 1925 році мав відкрити комічну серію Одеської кінофабрики. Сценарій написав робітник Андрєєв[747]. Протягом 1925–1926 років було написано вісім сценаріїв, у тому числі сценарій «Одруження Капки» О. П. Довженка. Проте міф про можливість з допомогою Капки створити справжню українську комедію був розвіяний після участі актора у фільмі «Вася-реформатор» в ролі завгоспа. Капка, на думку

747. «Капка — герой матча»: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1925. — № 5. — С. 11.



Кадри з фільму «Ягідка кохання», 1926 р.

критики, «подав образ занадто близький до найгірших зразків дореволюційної буржуазної комедії». Перший дебютний фільм О. П. Довженка, за власним сценарієм, мав би вийти під назвою «Одруження Капки», але режисер вирішив не робити ставку на актора, і фільм вийшов в прокат під назвою «Ягідка кохання».

Восени 1926 року на Ялтинській кінофабриці ВУФКУ реж. Л. Константиновський закінчив комедійний фільм «Герой матчу» — кіношарж на уболівальників футболу. Константиновський, що зіграв роль невдалого футболіста Храпкіна, старанно копіював зовнішню маску відомого французького коміка М. Ліндера. Зачіска, проділ, вуса і т. д. були механічно запозичені Константиновським у Ліндера. Це запозичення спричинило зміну сюжету: в сценарії «Герой матчу» йшлося про матч між футбольними командами профспілок міськтрансу і шкіряників. При переробці сценарію режисер переробив профспілкові команди на любительські гуртки буржуазного типу.

На кінофабриках ВУФКУ систематично практикувалося залучення до постановки комедійних фільмів саме молодих ре-

жисерів-дебютантів. Керівництво кінофабрик і редакторат ВУФКУ вважали комедії і дитячі фільми надзвичайно легким жанром, з яким зможуть впоратися навіть режисери-початківці, що не мають кінематографічного досвіду. У результаті такого прорахунку велика частина комедій виявилися малоцікавими. Лише незначна частина молодих режисерів змогла в дебютних кінопостановках показати свій талант, художній смак, уміння працювати з актором і над композицією кадру.

У 1926 році на екрани вийшли дві комедії режисерів-дебютантів — учнів Л. Курбаса Ф. Лопатинського і О. Довженка. Обидві картини ставилися за сценарієм О. Довженка і демонстрували життя НЕПу — «Вася-реформатор» (сатиричне викриття деяких сторін побуту в роки НЕПу) і «Ягідка кохання» (про пригоди непмана, що намагається позбавитися від свого «незаконнонародженого» немовляти). Обидві картини пройшли непоміченими. Результат першого невдалого досвіду роботи в режисурі Довженка описаний Ю. Яновським у романі «Майстер корабля», де Довженко виведений під ім'ям художника Сева:

« — Провалили картину, Сев?

— Ще й як провалив! З музикою і барабанами, — регоче мій друг, і відлуння розноситься по коридорах, як по лісу. — Та тепер не провалю і не злякаюся»[748].

Між тим, як відзначають дослідники, сценарій «Васі-реформатора» не був так вже безнадійно поганим. При усій наївності кінематографічного рішення подій, несамовитому на вигадки початківцю-сценаристу вдалося «вірно намацати можливості комедійного протиставлення нового і старого побуту, дати гострі сатиричні нариси негативних явищ і навіть намітити риси позитивного комедійного образу»[749].

Сучасники розцінили інакше і кінематографічний дебют молодого сценариста, і режисера. Незабаром після випуску «Васі-реформатора» і «Ягідки кохання» про Довженка визнали можливим написати, що він «з того авангарду, який створює культурну українську кінематографію… Кінематографію, в якій бушує і бушуватиме кров молодості і завзяття»[750].

Також маловдалими виявилися комедії 1926 року випуску «Непевний багаж» (реж. Г. Гричер-Чериковер) і «В пазурах радвлади» (реж. П. Сазонов, невдала спроба зробити смішним негативного героя-непмана)[751].

Основна ідея сценарію «Непевний багаж» змалювати підозрілість іноземців до радянських громадян, що приїжджають за кордон у справах Союзу для налагодження торговельних взаємин. Інженера тресту Хімвугілля відряджають в Америку. У Лондоні, перед відплиттям в океанську подорож, у нього від англійської буржуазної кухні стався розлад шлунку. Представник радянського торгпредства вказує потерпілому засіб проти цієї неприємності — їсти одні апельсини. Інженер бере з собою на пароплав цілий ящик апельсинів. Агент американської поліції, що ревниво стежить за більшовиком, стурбований написом на цьому ящику — «Хімвугілля». Ящик з цими нешкідливими фруктами американська поліція

748. Яновський Ю. І. …Майстер корабля / Юрій Іванович Яновський. — [Харків]: «Книгоспілка», 1928. — С. 48.
749. Юренев Р. Александр Довженко. — М.: Искусство, 1959. — С. 17.
750. Охлопков і «Митя»: [Ред. ст.] // Кіно. — 1927. — № 2(14). — Січень. — С. 6.
751. Уэйтинг. Глядя на экраны // Театральний тиждень. — 1927. — № 9(98). — 9 лютого. — С. 9.

приймає за нові винищувальні гази. У фільмі знімалися А. Магідович, Е. Мільтон, Т. Брайнін, І. Гранкін, І. Замичковський і Д. Капка[752].

Фільм отримав негативну оцінку, особливо в російській пресі:

«“Непевний багаж” розтягнутий, абсолютно позбавлений режисерської вигадки і нагадує блаженної пам’яті картини з Глупишкіним по грі Капки, що, мабуть, чув про Чапліна, але бачив Глупишкіна. Хороша фотографія не рятує картину. Мета постановки такої фільми туманна, актори, надриваючись, стараються, а глядачеві не смішно»[753].

«Ми ще не навчилися правдиво показувати СРСР. Братися ж за зображення Заходу, та ще в сатиричному плані, — це, щонайменше, сміливо. Уся стрічка пройнята нескінченною наївністю і легковажністю. Не можна декількома «американцями» створити Америки. Занадто добрими і нешкідливими виглядають змальовані фігури начальника поліції і сищика. Сищика грає Капка — маленький чоловічок, що працює і під Ліндера, і під Глупишкіна, і навіть під Константиновського. Але і хода його, і костюм, і міміка більше властиві цирковому клоунові, ніж навіть шаржованому американському поліцейському агентові. У стрічці правдиві деякі моменти на пароплаві, бо пароплав може бути радянським, а море… — інтернаціональне»[754].

«Авторам картини, ймовірно, хотілося зробити свідому сатиру, але вийшло зібрання малоправдоподібних анекдотів. Розказані вони невмілим оповідачем. Єдиним виправданням режисерові служить молодість. «Непевний багаж» — перша його робота. Особливо наївно показаний закордон: Лондон, Нью-Йорк, полісмени, мотоциклети і російська пожежна команда. Занадто вже на швидку руку скроєна фільма. Неохайна операторська робота і геть погана акторська робота. Особливо «запам’ятовується» комік Капка — агент поліції Сміт. Це персонаж старих, комічних, з гонитвою, мордобоєм і тупістю героїв. Прийоми гри Капки запізнилися років на 10, а то і більше. «Непевний багаж» не перший провал фільми на «закордонні теми». Невідомо навіщо, наші режисери, відмовляючись від побуту, беруть такі неминуче «абстрактні» сюжети, які, оформившись, досягають результатів, зворотних завданням (згадайте «Кар’єра Спірьки Шпандирі»), оскільки неправдоподібність сатири звертається в сатиру над спробами висміювання західноєвропейської буржуазії. Рекомендувати фільму ні міському, ні тим більше сільському глядачеві не доводиться»[755].

Також провалився в прокаті і фільм «В пазурах радвлади» (1926, реж. П. Сазонов). У картині змальовувалося життя фабриканта, який після конфіскації у нього майна більшовиками, вимушений був ходити на громадські роботи. Врешті-решт, фабрикант біжить у Крим, а потім евакуюється за кордон, голодує, невдало пробує декілька професій, доки не стає закликальником в балагані.

752. «Подозрительный багаж»: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1926. — № 9. — 15 мая. — С. 12; «Подозрительный багаж»: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 42. — С. 8.
753. Уразов И. Пять картин ВУФКУ // Кино-фронт. — 1926. — № 4/5(7/8). — С. 28.
754. Виленский Э. Новые фильмы // Новый зритель. — 1926. — № 36(139). — 7 сентября. — С. 16.
755. Советская фильма: [Ред. ст.] // Советское кино. — 1926. — № 6/7. — С. 31.

Головну роль у картині виконав актор К. Гарін[756]. Фільм планувалося знімати в Ленінграді й Криму. Закордонні сцени планувалося знімати в Константинополі й Парижі. Але з метою економії усі зйомки провели в Одесі[757].

У пресі як досягнення фільму відзначалися операторська робота Г. Дробіна і оригінальні декорації запрошеного художника В. Баллюзека[758]. Порівнюючи картини «Непевний багаж» і «В пазурах радвлади» І. Уразов відзначав:

«Друга комедія — «В пазурах радвлади» значно краще. Її, в усякому разі, можна дивитися. Це майже середня картина, якщо і не дуже дотепна, але й без грубих промахів. Фотографія, як майже в усіх вуфківських картинах, хороша»[759].

Однак в більшості випадків картина отримала нищівну критику:

«…Названо картину «комедією», але сміху в глядача вона не викликає. Дивитися довгі, але позбавлені якої б то не було гостроти і дотепності пригоди фабриканта не весело. Цікавих положень у фільмі немає. Є логічні машини. Ви даєте передумови, визначаєте, який тип силогізму тут у наявності, і машина видає результат. Якби була «сценарна» машина, вона зробила б положення «В кігтях радвлади». Логічна машина потрібна: перевірка виводу, який може бути і нудним. Але в кіно інші вимоги, і в сценарії точний і нудний шаблон не потрібний. Немає у фільмі і гри, і режисерської вигадки. Нудна непотрібна комедія. На зразок жованого промокального паперу»[760].

«Явне непорозуміння. Комедія викликає в кінцевому підсумку не сміх, а якесь жалісливе ставлення до комедійного героя, який цього не заслуговує. Непорозуміння і те, що картина ця зроблена в 1926 році. По техніці і акторським прийомам це кустарна робота дореволюційної російської кінематографії. Але річ не в тому, що актори тут абсолютно безпорадні, що режисер не має анінайменшого поняття про основні елементи, а в тому, що, всупереч волі ВУФКУ, фільма виявилася антигромадською, шкідливою. Пригоди фабриканта Вольфера в дні Жовтневого перевороту, і його жалюгідне існування за кордоном побудовані так, що, зрештою, глядацька зала починає виявляти ознаки співчуття до фігури, не гідної ніякого до неї жалю. Упродовж тягучих восьми частин Вольфер зазнає всіляких нещасть, бореться за своє життя і у фіналі представлений отаким нещасним клоуном, що страждає під мотив «Смійся, блазень!». Гарненька виходить комедія, де замість сміху, сатиричного знущання глядач сидить і зітхає від нудьги і співчуття до нещасть голодного клоуна паризького балагана. Від такої невмілої розробки комедійної теми нічого, окрім шкоди, немає»[761].

Протягом 1926–1927 років в Україні приділяється більше уваги комедійному жанру. Для роботи над комедіями правлінням ВУФКУ запрошуються режисер Держкінпрому Грузії І. Перестіані, актор театру Вс. Мейєрхольда М. Охлопков.

756. Хроника кино: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 17. — С. 10; «В когтях советской власти»: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 19. — 30 березня — 6 квітня. — С. 15; «В когтях советской власти»: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1925. — № 15. — 3 сентября. — С. 14.
757. На Украине: [Ред. ст.] // Кино-журнал АРК. — 1925. — № 8. — Август. — С. 35.
758. Там само.
759. Уразов И. Вказ. пр. — С. 30.
760. Советская фильма: [Ред. ст.] // Советское кино. — 1927. — № 5/6. — С. 31.
761. Б. М. «В когтях совласти» // Рабочий и театр. — 1927. — № 40(159). — С. 12.

Сценарії комедійних фільмів замовляються видатним письменникам і сценаристам, у тому числі В. Маяковському, А. Марієнгофу та ін.

Ці заходи частково позитивно вплинули на розвиток комедійного жанру в українській кінематографії. Але на первинному етапі свого розвитку українська кінокомедія запозичувала напрями і тенденції у західноєвропейської і, особливо, американської формалістичної комедії. Над творчою практикою режисерів і сценаристів ще тяжіла «проклята спадщина дрібнобуржуазної ідеології». Особливо помітно вплинули на розвиток української кінокомедії популярні американські комедії «гегів». Запозичуючи з комедій Б. Кітона, М. Бенкса і Г. Ллойда засоби комічного, сценаристи і режисери забували, що для комедійного фільму характерний не конфлікт, а саме спосіб рішення конфлікту. Забуваючи про це, вони перевантажували свої комедійні фільми трюками, в яких безнадійно втрачався сенс фільму, що, безумовно, знижувало художню якість.

Яскравим прикладом наслідування творчої практики американської трюкової комедії став фільм режисера М. Охлопкова «Митя» (1926, про пригоди обивателя, якого довели до самогубства, як потім з'ясовується уявного) за сценарієм М. Ердмана, автора гучної в ті роки п'єси «Мандат». Раніше Охлопкова і Ердмана пов'язувала спільна робота в театрі Вс. Мейєрхольда.

Охлопков почав зніматися в кіно з 1924 року на 1-ій московській фабриці Госкіно. Фільми, у створенні яких йому доводилося брати участь, були такі ж різноманітні по своєму художньому рівню і жанрам, наскільки і їх творці — пригодницький «Банда батюшки Книша» О. Розумного, комедія «Гонка за самогонкой» А. Роома, драма «Чорне серце» Ч. Сабинського. У 1925–1926 роках Охлопков виступає в двох картинах А. Роома — «Бухта смерті» і «Зрадник». У червні 1926 року його зараховують у штат Одеської кінофабрики режисером. У інтерв'ю журналу «Театральний тиждень» Охлопков заявив:

«Я вчуся в кіно. «Митю» повинен робити майстер»[762].

Велика кількість веселих, винахідливо поставлених епізодів, відмінне акторське виконання зумовили чималий успіх картини у публіки. Проте критика зустріла фільм неоднозначно. Характеризуючи режисерський дебют Охлопкова, рецензенти відмічали, що ВУФКУ можна привітати за висунення художника з вірним поглядом і добрим смаком[763]. Справедливо вказуючи на «дріб'язковість» вчинків Миті, рецензенти водночас висловлювали примітну думку:

«Можливо, «Митя»… стане для кіно такою ж віддушиною, якою був свого часу «Мандат» для театру»[764]. Рецензент журналу «Радянське кіно» відмічав:

«картина цікава і весела, хоча і з сильно задовгим фіналом». Також рецензент відмітив хорошу гру Охлопкова і вдалу адаптацію американських трюків «в дуже радянському середовищі»[765].

На думку більшості рецензентів, фільм мав ряд недоліків, з яких основним було те, що картина переобтяжена трюками, не критикує міщанство, і Охлопков

762. Крук А. Эрдман и Охлопков в кино // Театральний тиждень. — 1926. — № 3. — С. 6.
763. Петровський Д. Дон-Кіхот приїхав до Союзу // Кіно. — 1927. — № 2(14). — Січень. — С. 4.
764. «Митя»: [Ред. ст.] // Советский экран. — 1927. — № 6. — 5 февраля. — С. 4; Кино-неделя. — 1927. — № 38.
765. Советская фильма: [Ред. ст.] // Советское кино. — 1928. — № 1. — С. 33.







Кадри з фільму «Митя», 1927 р.



не розкрив соціальні корені, і не проаналізував соціальну суть міщанства. Робочий перегляд фільму «Митя» в Москві перетворився на справжній показовий судовий процес кіновиробництва ВУФКУ:

«Пора, нарешті, припинити надсилання і показ такої погані, якою годує масового радянського кіноспоживача ВУФКУ. Пора звернути увагу на діяльність цього кіновиробничого організму <…> закономірність в діяльності ВУФКУ: повне нерозуміння і якесь безглузде ігнорування смаків і запитів масового радянського робочого глядача. Трагедія «Спартак», наприклад, по безглуздості побудови викликає лише сміх, а комедія «Митя» обурює глядача. І в цій фільмі «Митя» — характерний для діяльності ВУФКУ зразок вульгарності і несмаку. Подібній кіновиробничій роботі пора покласти край, бо в ній можна побачити лише одне: випуск подібних кінокартин на ринок є неприпустимим проявом неповаги до радянського глядача»[766].

766. Суд над ВУФКУ: [Ред. ст.] // Рабочий и театр. — 1928. — № 11(182). — 11 марта. — С. 14.

Своєрідність творчої манери Охлопкова проявилася і в другій, але вдалішій постановці, — кінопамфлеті «Проданий апетит» (1928), за однойменним твором Поля Лафарга. Памфлет Лафарга побудований на твердженні, що експлуатація люмпенів капіталістами настільки вдосконалена, що навіть найбільш особисті, інтимні властивості однієї людини може використовувати хтось інший. А приводом самого памфлета Лафарга послужили слова одного з представників клану Морганів: «Яка мені користь від науки, якщо вона не дає мені можливості купити новий шлунок!».



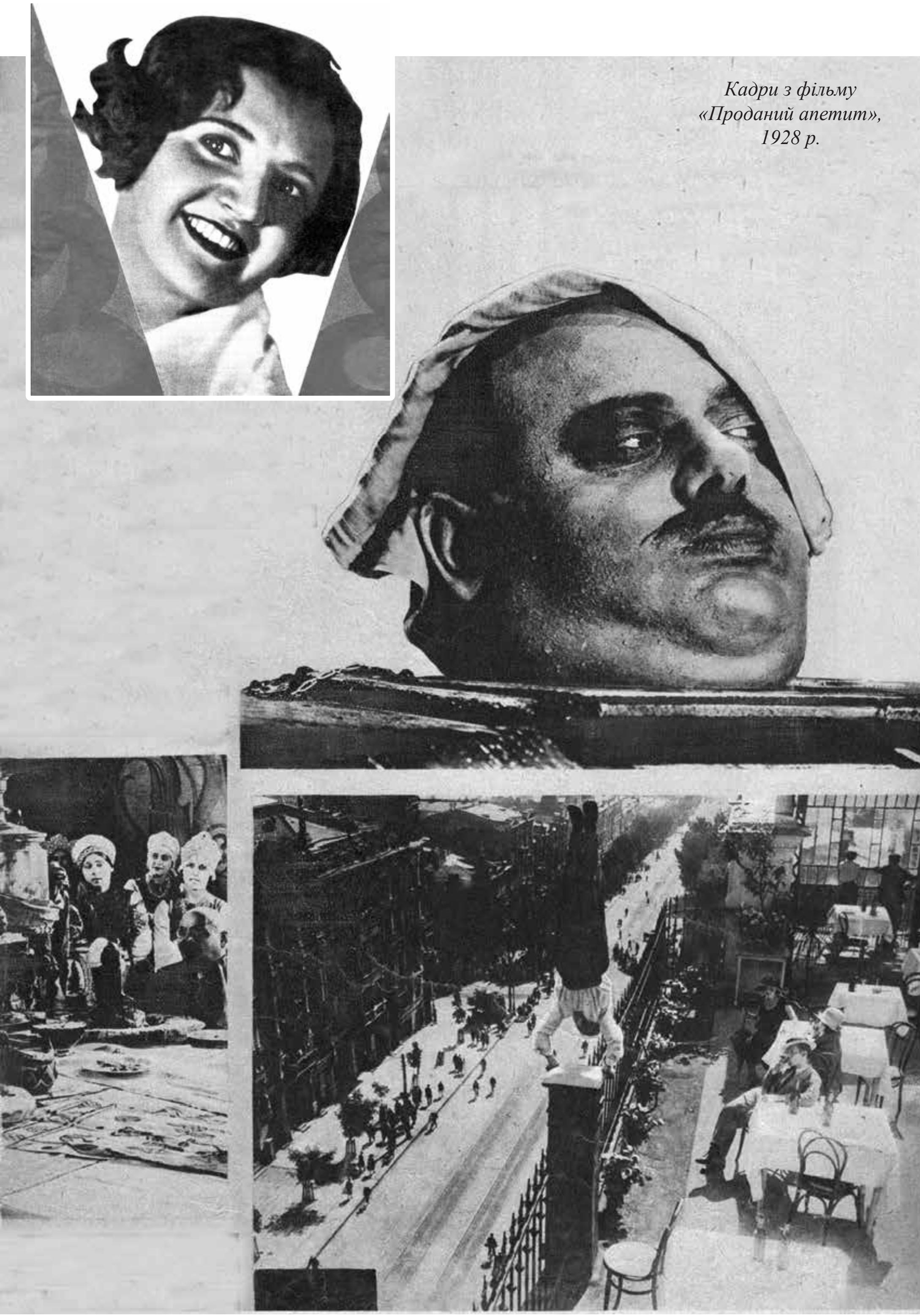


Кадри з фільму «Проданий апетит», 1928 р.

«Проданий апетит» — це історія про те, як банкірові Рапе (М. Цибульский), що страждає нетравленням шлунку від переїдання, професор Фукс (В. Лісовський) пересадив шлунок безробітного, вічно голодного шофера Еміля (А. Бучма). Історія продажу шлунка безробітним шофером в користування одному із найбагатших людей Європи, і той конфлікт, до якого неминуче призвело це співвідношення — продаж і купівля, — це історія і конфлікт, узагальнені у фільмі режисером Охлопковим[767]. «Проданий апетит» по своїй формі і змісту був новаторським, оскільки до 1927 року форма памфлета ще не була реалізована за допомогою образотворчих засобів кінематографу. Фільм не зберігся, але робочі моменти зйомки, зокрема, робота оператора Й. Рони і М. Охлопкова з виконавцем однієї з центральних ролей А. Бучмой, збереглися в «Кінотижні ВУФКУ» № 36[768].

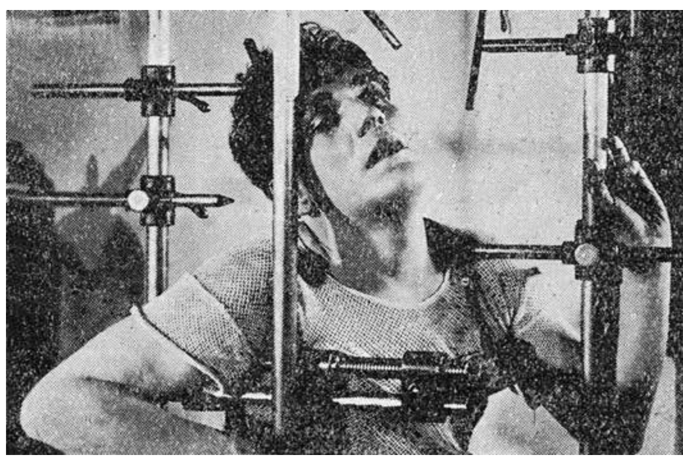
767. Проданный аппетит: Производство «ВУФКУ». — М.: Теакинопечать, [1928]. — 6 с.
768. Фактографическая история кино в Украине. 1896–1930. Т. 1. / Авт.-сост. В. Н. Миславский. — Х.: Торсинг плюс, 2013. — С. 362.





Кадри з фільму «Проданий апетит», 1928 р.





Кадри з фільму «Проданий апетит», 1928 р.

Про початок зйомки картини активно повідомляла українська преса[769]. Також в пресі повідомлялося, що в роботі над картиною «Проданий апетит», за сценарієм М. Ердмана і А. Марієнгофа, беруть участь фахівці з Німеччини — оператор Й. Рона і архітектор М. Байзенгерц. Зйомки проходили в Києві і Одесі[770], і в постановці застосовувалися «нові способи кінематографічного оформлення, досі невідомі в наших картинах»[771].

У інтерв'ю журналу «Театр, клуб, кіно» М. Охлопков поділився методами своєї роботи у співавторстві з художником:

«Мною було запропоновано дирекції постановочний план, що полягає в повному звільненні від натуралістичної обстановки, в можливо більше рельєфному і причому умовному виділенні дійових осіб та ігрових речей. Тут знайшли б застосування елементи матеріального оформлення, що тільки натякають на обстановку без претензії на повну «ілюзію дійсності». Я вважаю, що використання оксамиту як основного фону допоможе зайнятися впритул вивченням кіногри світла і лінії і відійти від звичайних кінозапозичень у театру (хоч би і найлівішого), і від «стилізації».

Мною і художником Борисом Ердманом[772] було враховано максимальну можливість на темному фоні (оксамиту) доцільної подачі потрібних по ходу сценарію

769. Ятко М. Скажений автобус // Кіно. — 1927. — № 17(29). — Вересень. — С. 4–5; Кінопамфлет «Проданий апетит» // Зоря. — 1928. — Ч. 2(38). — Лютий. — С. 26.
770. «Проданный аппетит»: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 13. — С. 12.
771. Новые фильмы: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 28. — С. 17; ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 2(72). — 10 січня. — С. 14.
772. Другим художником в картині був. М. Байзенгерц, але про нього М. Охлопков в інтерв'ю не згадує.

деталей. Художником в цьому постановочному плані був Борис Ердман, майстер з певною конструктивістською установкою.

Нам дають можливість здійснити свій план тільки як експеримент, паралельно основній постановці, з наявним на фабриці оксамитом, використовуючи для цього спеціальний короткометражний сценарій, «Проданий апетит» зараз ставиться мною в суворо реалістичному плані за умови приватних, які не заважають цілісності всього фільму, вилазок в сторону кіноексперіментальной обробки того, що знімається»[773]. Подібним чином Охлопков висловився про свою нову постановку на сторінках журналу «Кіно»[774].

У грудні 1927 року в Києві на закритому перегляді журналісти визнали фільм «Проданий апетит» одним із кращих досягнень ВУФКУ після «Звенигори» О. Довженка[775]. Надалі в рецензіях ці фільми постійно порівнювалися:

«Якщо «Проданий апетит» є гротеском, то в «Звенигорі» зовсім інша будова, інше оформлення. Якщо в «Проданому апетиті» є ще традиція і гонитва за красивими яскравими ефектами, конструктивізмом, то у «Звенигорі» усе побудовано на тлі примітиву і, в той же час, є нові перспективи, величезний розмах і можливості. Ці два фільми можна розглядати, як певний перехід ступеня високого художнього розвитку творчості ВУФКУ…»[776].

«І ось сьогодні ми маємо два фільми ВУФКУ — «Проданий апетит» і «Звенигору», що дозволяють вже писати про дійсно віднайдену форму радянського кіно. <…> Проте доведеться все ж визнати, що якщо зіставляти «Проданий апетит» із «Звенигорою», то він не є зламом в тій лінії, яку досі представляла художня продукція ВУФКУ. Але потрібно взяти до уваги високі технічні якості, вузьке завдання фільму і його однобокий характер. У рамках цього — завдання виконане, а для ВУФКУ з його, відверто кажучи, не славною поки що маркою — це вже чимале досягнення…»[777].

Після виходу цих фільмів, на думку сучасників, уся кінопродукція ВУФКУ визначалася як повільний процес переходу від старих форм кінематографу до нових, ще не віднайдених остаточно, але вже намічених форм і жанрів радянського кіно:

«Що це таке? Памфлет? Ні. Може гротеск? Теж ні. І не трагікомедія. Одне, поза сумнівом, — це агітаційний фільм, і до того ж талановитий, добре узятий і виконаний, без усіх тих зловживань, що тільки відштовхують. Немає нічого зайвого. Усе закінчено на тлі поступового розвитку дії. Чудова гра артиста Бучми, що показав в такій, здавалося б, одноманітній ролі, дивні, властиві Бучмі, можливості»[778].

Також рецензенти як переваги картини відмічали хорошу операторську роботу, роботу художників і вдалий динамічний монтаж. «Основна цінність цього фільму — відмічав критик М. Плесський — його оригінальність. Режисерське

773. Охлопков. Режиссер о себе // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 6(107). — 14 июля. — С. 12.
774. Шмулевич А. Режисер М. Охлопков про свій фільм «Проданий апетит» // Кіно. — 1927. — № 15/16(27/28). — Серпень. — С. 3.
775. ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 29(70). — 27 грудня. — С. 15.
776. Лозієв П. Новий шлях ВУФКУ // Нове мистецтво. — 1928. — № 1(71). — 3 січня. — С. 13.
777. Озеров О. Наш художній фільм // Критика. — 1928. — № 1. — Лютий. — С. 128, 132.
778. Лозієв П. Вказ. пр. — С. 14.



Рекламна листівка, 1928 р.

оформлення подій зроблене в особливих формах, до яких масовий глядач кіно ще не звик. Режисер знімав не так, як знімають зазвичай, не в реалістичних тонах. Він вибирав нові, особливі точки для зйомки, використовував нові прийоми, щоб характер памфлета в сценарії відповідав гротескній формі картини»[779].

Ленінградський критик і сценарист Б. Коломаров у журналі «Життя мистецтва» як одну із переваг картини відзначав, що фільм не чергова сатира, а міцний соціальний памфлет:

«Досі, зображуючи (і викриваючи) буржуазне суспільство, наше кіно йшло або по лінії дуже і дуже сумнівної сатири на «Європу, що розкладається», або по лінії простої ілюстрації основ політграмоти. Новий український фільм «Проданий апетит» цілиться в стару мішень по-новому. Перед нами — не чергова «сатира», не «політграмота», а міцний соціальний памфлет. Екранізований напівзабутий, але надзвичайно яскравий твір П. Лафарга про жахливі контрасти капіталістичного ладу: голод одних і повне перенасичення інших. Твір Лафарга екранізований драматично майстерно. Режисер Охлопков зробив усе, щоб соціальний сарказм стрічки був і повноцінним, і гостро вражаючим. Увесь фільм повний динаміки, увесь іскриться бурхливою і гарячою ексцентрикою, в деяких місцях прямо блискучою»[780].

Український художник і режисер В. Девятнін, не зменшуючи переваг картини, все ж відмічав, що «Проданий апетит» — це сатира:

779. М. П[лесь]кий. «Запроданий апетит» // Культробітник. — 1928. — № 3(50). — 18 лютого. — С. 46.
780. Б[орис]. К[оломаров]. «Проданный аппетит» // Жизнь искусства. — 1928. — № 35(1213). — 26 августа. — С. 9.

«Задуманий в плані нещадного памфлета «Проданий апетит» уріс в сатиру, оскільки кожною мініатюрною і вивіреною деталлю він б'є торгашів, жадність, нахабство багатих, продажність, боягузтво»[781].

Цю точку зору підтримав С. М. Ейзенштейн. Зокрема, про фільм «Проданий апетит» він говорив:

«Це не комедія, а сатира», і розвиваючи свою думку, пояснював: «Комічні речі повинні мати соціальну спрямованість»[782].

Оглядач бюлетеня «Кіно-вісті» підкреслював, що фільм захоплює і кидає глядача в саму гущу досі невідомого життя, примушує з першого, показаного великим планом, кадру і до кінця фільму бути тільки резонатором:

«Ваша воля паралізована. Ви не думаєте, не протестуєте, Ви тільки дивитеся і, як губка, вбирає в себе кадр за кадром, і тоді, коли фільм і витісняє напівтемряву кінозалу, ви раптом до болю чітко відчуваєте в собі гостре бажання роздавити, розтоптати важку, огидливу фігуру Рапе»[783].

Роздумуючи про розвиток радянської комедії, Нарком освіти РРФСР А. В. Луначарський в доповіді «Кінематографічна комедія і сатира відносно західної кінокомедії» відмічав:

«…Гумор в західноєвропейській кінокомедії зазвичай трохи сентиментальний, — своя сім'я, свій затишок, своя дружина, своя чашка кави — і як добре можна посміятися над сімейним анекдотом, — скажімо: приходить до вас приятель, і виявляється, він забув надіти штани. Все це мило і чудово і відволікає від турбот і сумних думок, яких так багато під час криз і безробіття. Буржуазія відмінно розуміє значення такого мистецтва. Вона витрачає на нього багато коштів; її художники віддають йому свою винахідливість, свою майстерність, і в цьому жанрі є прекрасні в режисерському, акторському і технічному відношенні фільми»[784].

На думку Луначарського радянська комедія не повинна сліпо наслідувати західні зразки, інакше вона принесе більше шкоди, ніж користі:

«Якщо в кінематографі показують безглуздо-трюкову фільму і публіка з його дверей виходить трохи дурнішою, ніж до сеансу, буржуазії це на руку. Ми повинні давати собі звіт в тому, яку підлу роль грає цей «чистий» сміх, і не йти на буржуазну приманку»[785]. А. Піотровський також вважав, що радянська комедія не повинна запозичувати заради сміху типажі західних комедій:

«Але штучна пересадка на новий соціальний ґрунт жанрів, які стали традиційними, — справа зовсім не така нешкідлива. Звична позасоціальність буржуазної кінокомедії набула в насиченій соціальною тематикою атмосфері радянського мистецтва характер підкресленої демонстрації соціального нейтралітету, характер майже контрагітаційний. Ще складніше за метаморфозою комічного

781. Дев'ятнін В. Фільм про черево // Кіно. — 1928. — № 1(37). — Січень. — С. 9.
782. Эйзенштейн С. Избранные произведения в шести томах / под. ред. С. И. Юткевича. Т. 1. — М.: Искусство, 1964. — С. 559.
783. В. Д. Про «Проданий апетит» // Кіно-вісти. Бюлетень ВУФКУ. Київський відділ. — 1928. — № 3. — С. 11.
784. Луначарский А. В. Кинематографическая комедия и сатира [Сокращенная стенограмма доклада, прочитанного 12 июля 1931 г. в Московской АРРК] // Пролетарское кино. — 1931. — № 9. — С. 11, 13.
785. Там само. — С. 11.

героя-дурника. Ця одвічна фігура селянської, а потім і буржуазної казки і новели, театру і кіно, фігура простака, ледаря-лежня, маленького чоловічка, на якого, поза його волею і ініціативою, звалюються нещастя або несподівані удачі, здавна наділена непорушною симпатією селянина і торговця, обивателя і буржуа. Адже не випадкова ж приказка «щастя дурням»! Ненадійність, ефемерність благополуччя в селянському і буржуазному господарстві породили її. Але ті ж комічні маски, пересаджені в обстановку нашого активного і планово будованого побуту, нашого активного світогляду, ставали соціально-шкідливими, ставали ворожими, а традиційні комічні мотивування набули характеру нав'язливої і знову-таки соціально-шкідливої демонстрації»[786].

І. Соколов 8 лютого 1927 року в сценарній майстерні Совкіно прочитав доповідь «Як створити радянську комедію?», у якій детально розібрав механізм сміху і зупинився на структурі радянської кінокомедії:

«Сміх — знаряддя класової боротьби. Над ким і як сміятися — найголовніше. <…> Можна сміятися над усім суспільством, над усією системою в цілому, і можна сміятися тільки над окремими безглуздими фактами усередині стрункої системи, над т. н. «маленькими недоліками великого механізму». <…> Сміх над усім, на усією системою в цілому, — це злий і гнівний сміх панівного класу над розвалом і загибеллю старого суспільства. Сміх над окремими недолікам і потворністю усередині системи — здоровий, корисний сміх класу-переможця заради зміцнення і посилення свого положення. <…>

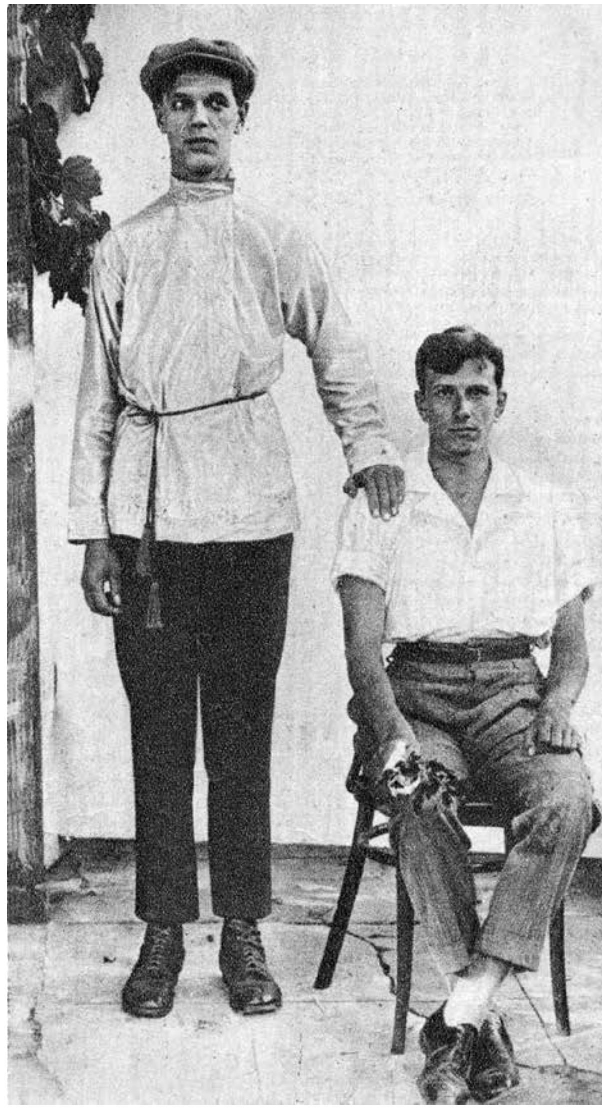
У комедії має бути протиставлення, зіткнення двох начал, двох груп героїв. У комедії важливо зберегти пропорції: одне начало не повинно наївно і непереконливо тріумфувати над іншим. У комедії повинні довго і наполегливо боротися двоє начал, і тільки після важкої боротьби світле (позитивне) начало має перемогти темне (негативне) начало. <…>

У наших комедіях борються два начала — радянське і антирадянське. У наших комедіях радянське начало дуже вже доброчесне, ортодоксальне, і… прісне, антирадянське — утрирувано-безглузде, ідіотське, звірине. У наших комедіях по суті немає тонкого і розумного протиставлення радянського і антирадянського начал. Завжди грубувато, настирно і непереконливо підкреслені контрасти і завжди порушені пропорції. Треба сміятися і над радянськими, і над антирадянськими персонажами, але необхідно зберігати почуття міри, рівновагу, пропорції. У комедії можна висміяти радянське начало — частково, натомість можна убивчо висміяти антирадянське начало в цілому»[787].

Серед усіх вищезгаданих переваг фільму «Проданий апетит», у нього були і явні недоліки. Кадри Парижу, зняті в Києві (на Хрещатику і біля Оперного театру), легко пізнавалися на сеансах і викликали регіт у киян. Крім того, кадри нічних вулиць із закордонних фільмів, до цього використані О. Довженком у фільмі «Звенигора», залишали малоприємне враження[788].

786. Пиотровский А. О советской комедии / Адриан Пиотровский // Жизнь искусства. — 1928. — № 14(1193). — 3 апреля. — С. 3.
787. Соколов И. Как создать советскую комедию? / Ипполит Соколов // Кино-фронт. — 1927. — № 4. — 1 марта. — С. 14–15.
788. Полторацький О. Етюди до теорії кіна / Олексій Іванович Полторацький. — К.: Укртеакіновидав, 1930. — С. 44–45.

Ймовірно тому, для показу на міжнародній виставці в Гаазі рекомендували тільки останню частину картини, в якій «виявлені високі досягнення радянської кінематографії». Показувати повністю картину відбірковій комісії визнали недоцільним виключно з міркувань, що дивитися «закордон» можна і в кращих закордонних фільмах[789].



М. Ердман і М. Охлопков під час знімання фільму «Митя»

Основним недоліком, на думку критиків, була «відсутність єдиного тону гротеску». До серйозних недоліків картини відносили солодко-сентиментальних персонажів і персонажів, що нагадують штампованих комедійних акторів. Мільйонер, схожий на Г. Ллойда у фільмі «Гонщик», професор «занадто шаржований, в якому не вгадується зовсім справжній європейський професор»[790]. Фільм «Проданий апетит» не прийняв і сільський глядач[791], як, утім, і «Звенигору» О. Довженка. Проте картина була куплена іноземними компаніями і демонструвалася в Німеччині і Франції[792].

Після двох постановок в Україні М. Охлопков отримав запрошення написати сценарій для Совкіно і незабаром залишив Одесу, Довженко після фільму «Ягідка кохання» не звертався до жанру комедії. Дебютний фільм О. Довженка «Ягідка кохання», сюжетом схожий на картину «Митя» М. Охлопкова. Історія розгорталася навколо малюка-знайди, що завдає чималого клопоту оточуючим. Як справедливо помітив С. І. Юткевич, «в перших фільмах Довженка («Ягідка

789. ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 3. — Арк. 144, 150.
790. Озеров О. Вказ. пр. — С. 132.
791. Кучерявий Я. Бригада рапортує // Кіно. — 1930. — № 5 (77). — Березень. — С. 3
792. Вивіз картин ВУФКУ: [Ред. ст.] // Кіно. — 1928. — № 5(41). — Травень. — С. 14.

кохання»), Охлопкова («Проданий апетит») можна було виявити збіг з пошуками Маяковского в області ексцентричної метафори»[793].

Проте художні переваги картини «Проданий апетит» виявилися, безумовно, вищими порівняно з фільмами «Троє» (1927, реж. О. Соловйов) і «Октябрюхов і Декабрюхов» (1928, реж.: О. Смирнов, О. Іскандер), поставлені за сценарієм В. Маяковського «Діти» і «Октябрюхов і Декабрюхов» — дебютантами в Ялті і Одесі[794]. Обидва ці фільми виявилися невдалими. Сюжет і комедійні конфлікти в сценаріях Маяковського, на думку сучасників, були відірвані від радянської дійсності (приклад — крадіжка дитини у фільмі «Троє» бандитами, механічно запозичена автором сценарію з американських детективних фільмів).

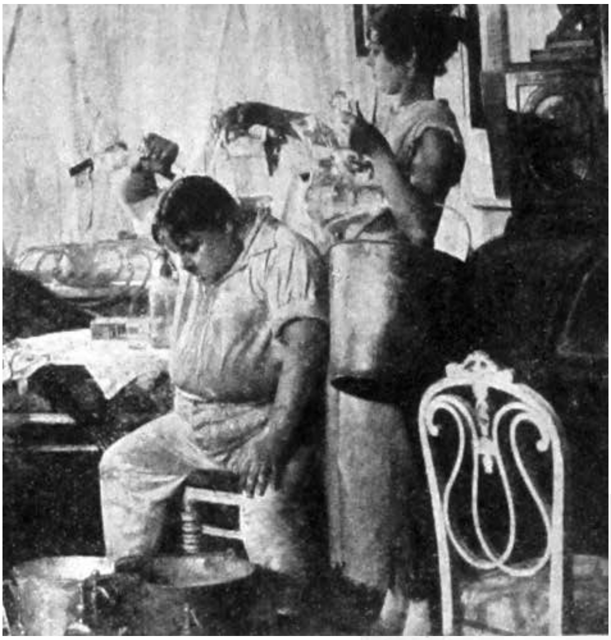
Комедія «Троє» вийшла на екрани на початку грудня 1927 року[795], і розповідала про хлопчаків, що різними шляхами прийшли в піонерський загін. Спочатку роботу над фільмом як режисеру доручили В. Юнаковському, а потім передали О. Соловйову — кіноакторові, що дебютує в режисурі. Після ряду доповнень і переробок почалися зйомки, що проходили на базі піонерського табору «Артек» і закінчилися в серпні 1927 року[796].

Про сценарії «Діти» — з табірного життя піонерів (за умовами договору) і «Слон і сірник», задуманому як «курортна комедія сімейки, що худне», Маяковський писав, що вони «зроблені… по певних матеріалах» і «увесь сенс картин в показі реальних речей»[797]. З ряду причин Маяковському не вдалося втрутитися в реалізацію своїх сценаріїв, що він мав намір зробити ще при запуску у виробництво сценарію «Троє»[798].

Якщо з фільмом «Троє» обійшлося порівняно благополучно, і він навіть рекомендувався для показу на міжнародній виставці в Празі[799], то значно менш вдалим виявився фільм «Октябрюхов і Декабрюхов» (1928), який, за повідомленнями у пресі, «прискореним темпом» почав знімати після десятирічної перерви режисер О. Смирнов, що згодом об’єднався з дебютанткою кінорежисури О. Іскандер[800].

Відмітимо, що сценарій Маяковського «Октябрюхов і Декабрюхов» виявився слабкішим за його яскраві сатиричні п’єси і вірші. Авторський задум не отримав переконливого втілення внаслідок багатьох переробок і украй примітивного його режисерського трактування. Сценарій «Октябрюхов і Декабрюхов», за роботу над яким Маяковський взявся із задоволенням, розповідав, за визначенням поета, «історійку двох обивательських братиків, що одночасно біжать від червоних гармат, — один опинився за кордоном, інший, повиснувши на власних штанях, коли перелазив через огорожу, хоч-не-хоч сидить в СРСР. Надалі розвивається

793. Юткевич С. Маяковское кино // Искусство кино. — 1978. — № 7. — С. 85.
794. Маяковский на экране: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 37. — С. 18.
795. ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 26(67). — 6 грудня. — С. 14.
796. Робота Одес. кінофабрики: [Ред. ст.] // Кіно. — 1927. — № 15/16 (27/28). — Серпень. — С. 13.
797. Маяковский В. Полное собрание сочинений в 13 томах. Т. 12. Статьи, заметки, стенограммы выступлений — М.: Гослитиздат, 1959. — С. 125, 127.
798. Там само. — С. 125.
799. Виставка організовувалася на VI міжнародному з'їзді з малювання та мала на меті, в числі інших питань, ознайомити зі шкільними та дитячими фільмами, а також діапозитивами.
800. Сценарії, прийняті ВУФКУ до постановки: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 9/10(50/51). — 8 березня. — С. 18; Робота Одес. Кінофабрики: [Ред. ст.] // Кіно. — 1927. — № 15/16 (17/28). — Серпень. — С. 13; ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 20(61). — 18 жовтня. — С. 16.









Кадри з фільму «Троє», 1927 р.

історія братиків: закордонному до півкартини стає все краще, нашому — все гірше. Інша половина — навпаки»[801].

У фільмі було представлено пригоди двох братів — обивателів Декабрюхових, що йшли різними шляхами. Один з братів під час Громадянської війни емігрував за кордон і так і залишився Декабрюховим. Другий брат — залишившись в реаліях радянської дійсності, пристосувався до неї, на знак чого міняє навіть своє прізвище на Октябрюхов, але так і залишається обивателем. Загалом, сатира, що б'є

801. Маяковский В. Полное собрание сочинений в 13 томах. Т. 13. Письма, наброски и другие материалы. — М.: Гослитиздат, 1961. — С. 97.



Кадр з фільму «Октябрюхов і Декабрюхов», 1928 р.

«по старому міщанству і частково по міщанству нового сорту — радянського». У картині разом з ігровими моментами були вмонтовані кадри дореволюційної хроніки про Миколу II, а також польської і німецької хроніки 1918–1922 років.

Фільм провалився, його лаяли за те, що він затягнутий, комічні ситуації не розвинуто і дано уривчасто. Але головне звинувачення адресувалося сценарію, що він вже застарілий за змістом і не дав достатнього матеріалу для режисера, а у режисера не вистачило вигадки, щоб усі пригоди зробити смішними. Таким чином, фільм виявився не актуальним і перегукувався із «В пазурах радвлади» 1926 року.

Оглядач журналу «Культробітник» відзначав:

«…Гра акторів — краща у Цибульского і гірше у Васильчикова — говорить за те, що ми ще не вміємо комікувати, ще не виробили комічної міміки, руху і т. д. З технічного боку картина зроблена середньо, відносно ідеологічної цінності соціального значення, то можна сказати, що, не маючи вже злободенного характеру, фільм хоч і зроблений для розваги глядачів, навряд чи, виконуватиме своє призначення»[802].

Протягом 1926–1927 років В. Маяковський написав за замовленням ВУФКУ декілька сценаріїв, які так і не було поставлено[803]. Чотири з них написано в жанрі сатиричної комедії. Як «типові» для себе і «цікаві в дорозі нової кінематографії» Маяковський розглядав сценарії «Серце Кіно» і «Любов Шкафолюбова». Перший був новою, дуже сильно зміненою редакцією сценарію «Закута фільмою», по якому в 1918 році була поставлена картина, що не задовольнила Маяковського і спотворила його задум «до повного сорому», як він писав згодом[804]. В основі сюжету цієї картини лежало реальне життя кіноперсонажа — балерини, яка немовби

802. Плеський М. Дві кінокомедії виробу ВУФКУ // Культробітник. — 1928. — № 2(49). — 31 січня. — С. 31.
803. Про взаємовідносини В. Маяковського з дирекцією ВУФКУ відзначено в підрозділі «Кадрова політика і кіноосвіта».
804. Маяковский В. Вказ. пр. Т. 12. — С. 125, 127.

зійшла з екрану. У пресі повідомлялося про те, що сценарій «Закута фильмой»[805] прийнято до постановки, проте робота над ним, як і над іншими сценаріями, так і не почалася. За повідомленням журналу «Нове мистецтво», це була «цікава комедійна річ на тему про захоплення наших окремих кіноорганізацій «кінозірок» і глядачів, особливо глядачок, «всесвітніми талантами» на зразок Толмедж»[806].

«Любов Шкафолюбова» («Дві епохи», «Музейний хахаль») комедія в 4-х діях, що змальовує контрасти людей двох епох, покликана була зібрати воєдино і висміяти «усіх шкафолюбів, прихильників лахміття», — сказано у вступних написах прологу. Під старим малися на увазі міщанські смаки і інтереси, користолюбство, безпринципність та інші пережитки у свідомості людей, що заважають їм відчути дихання нового життя. У декількох епізодах висміювалася боягузтво обивателів, нездатних впоратися з проявами хуліганства.

Договір на сценарій «Дві епохи» Маяковський уклав із ВУФКУ в Харкові 11 жовтня 1926 року. За договором Маяковський повинен був здати сценарій 30 жовтня. Первинний заголовок згодом був змінений. У машинописній копії сценарій називався «Дві епохи, або Музейний хахаль, або Любов Шкафолюбова». У машинописній копії прологу і першої частини, в уривках, опублікованих в газеті «Кіно», а також в передмові до збірки сценаріїв (Маяковский В. Полн. собр. соч. Т. 12) сценарій називається «Любов Шкафолюбова». Сценарій був затверджений Вищою репертуарною комісією і переданий в редакторат у ВУФКУ влітку 1927 року[807].

Із злободенними політичними подіями — «спробами англійського імперіалізму спровокувати озброєний конфлікт із Радянським Союзом літом 1927 г». — була пов’язана і тема сценарію «Геть жир!» («Товариш Копитко») визначена в договорі як «психологічна підготовка до оборони СРСР»[808].

Четвертий комедійний сценарій Маяковського, куплений ВУФКУ, але так і не поставлений «Слон і сірник» («Зарізаний режим»), значився як кримська кінокомедія і був затверджений Вищою репертуарною радою Наркомосвіти, і прийнятий до постановки редакційним сектором ВУФКУ[809].

У 1928 році вийшла на екрани комедія «Мітрошка — солдат революції» (реж. М. Терещенко, про перевиховання малограмотного сільського парубка на свідомого бійця Червоної Армії в роки Громадянської війни)[810]. Про зйомки фільму широко повідомлялося в українській пресі[811]. Але у результаті фільм не залишив жодного сліду.

Ще одна картина, яка завершує огляд українських кінокомедій, — дитяча комедія «Немає перешкод» (1929, реж. Є. Косухін). Фільм також не залишив сліду.

805. Майбутнє кіновиробництво: [Ред. ст.] // Кіно. — 1926. — № 12. — Грудень — С. 22.
806. Нові постановки // Нове мистецтво. — 1927. — № 14/15(55/56). — 19 квітня. — С. 12.
807. Нові сценарії: [Ред. ст.] // Зоря. — 1927. — Ч. 7(31). — Липень. — С. 24; Новые сценарии: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1927. — № 18 (70). — С. 7.
808. Маяковский В. Вказ. пр. Т. 12. — С. 656.
809. Нові сценарії // Культура і побут. — 1927. — № 3. — 22 січня. — С. 8
810. Митрошка солдат революции. — М.: Теакинопечать, 1929. — 7 с.
811. Нові сценарії: [Ред. ст.] // Зоря. — 1927. — Ч. 7(31). — Липень. — С. 24; «Мітрошка — солдат революції»: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 14/15(84/85). — 24 квітня. — С. 17; «Мітрошка — солдат революції»: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 18. — 15 червня. — С. 12.

Єдине, що вдалося з'ясувати, — у фільмі розказано про участь піонерів у роботі житлової кооперації[812].

Цікаво відмітити, що в період з 1923 по 1929 роки в Україні було поставлено 18 комедійних фільмів і не менше 20 запланованих у виробництво сценаріїв так і залишилися не реалізованими[813]. Не поставлені сценарії — в основному побутові комедії з елементами сатири: «Як куркуль сільпредом став»[814], «Мойшес гешефтен» І. Фефера і Н. Фіделя (сатира на єврейський побут)[815], «Житлоплоща і аліменти» Левітіна[816], «Комашко-Горупашко і Бездрик-Кумедрик» В. Поліщука[817], «Булька» Л. Френкеля і Агатова[818], «Пригоди радянського Хлестакова» В. Охріменка (про пройдисвіта, який намагається обдурити радянський апарат)[819].

Два комедійні сценарії присвячено преклонінню перед кінозірками — згадуваний вище сценарій В. Маяковського «Закута фільмою» і «На шляху до слави» Вєтра (про авантюриста, що видавав себе за кінорежисера і обдурював довірливих обивателів, що мріють стати «кінозірками»)[820].

Декілька не поставлених сценаріїв, прийнятих редакторатом ВУФКУ і затверджених Вищим кінорепертуарним комітетом, були комедіями в «американському стилі», далекими від радянської дійсності: «Соціаліст з вилкою» Кольберта (про слугу, який вкрав чарівну вилку-невидимку у професора-винахідника), «Фуксо-Фордовська система» М. Старицької і М. Грієра (про пригоди двох багатих художників)[821].

Комедії в Україні не мали шумного резонансу, оскільки вони в більшості своїй не вирізнялися високим художнім рівнем. Це пояснюється тим, що спочатку подібні фільми розглядалися як другорядні, і постановка таких картин доручалася малодосвідченим кінематографістам, часто дебютантам. Комедії, які, здавалося б, мали правдиво відображувати життя країни рад, були в більшій частині фальшивими, оскільки відображували не відчуття реальності авторами, а установки, що спускаються «згори». Лише небагато комедій, позбавлених плакатності, ламали усталені установки. Подібні картини, очевидно, користувалися успіхом у глядачів, але не отримували підтримку в пресі.

812. Нові фільми для дітей: [Ред. ст.] // Кіно — 1929. — № 7(54). — Квітень. — С. 12.
813. Фактографическая история кино в Украине. 1896–1930. Т. 1. / авт.-сост. В. Н. Миславский. — Х.: Торсинг плюс, 2013. — С. 466–481.
814. Общественная читка киносценариев: [Ред. ст.] // Кино-неделя. — 1924. — № 37. — 14 октября. — С. 19.
815. Деятельность ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1925. — № 1. — С. 10.
816. Нові сценарії: [Ред. ст.] // Кіно. — 1926. — № 12. — С. 22; Кіно // Нове мистецтво. — 1926. — № 26(35). — 2 листопада. — С. 19.
817. Кинохроника: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 14. — С. 11.
818. Сценарії, прийняті ВУФКУ до постановки: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 9/10(50/51). — 8 березня. — С. 18.
819. Що ставитиме Київська кінофабрика?: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 9/10. — С. 14.
820. Наше кіновиробництво: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 17(58). — 3 травня. — С. 9.
821. Нові сценарії: [Ред. ст.] // Зоря. — 1927. — Ч. 7(31). — Липень. — С. 24; Какие сценарии приняты ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 11. — С. 5.

6.7 Фільми про національні меншини

Одна із тез більшовицької пропаганди у сфері національної політики, звучала так — представники національних меншин повинні відчувати себе повноправними представниками в дружній сім'ї братських народів. Для реалізації цього у рамках культурного будівництва і освіти при Колегіях Наркомосвіти республік були створені Ради національних меншин (Раднацмени), які опікувалися культурно-освітньою роботою серед національних меншин (освіта, література, кінематограф і т. д.). Не залишалася в стороні від загальних тенденцій і ВУФКУ. Реалізація роботи з представниками національних меншин здійснювалася і за допомогою кінематографу.

В Україні в численних єврейських містечках проживала велика частина єврейського населення усього СРСР, і існувала значна єврейська національна культура, що відбивала настрої єврейської дрібної буржуазії, які знайшли своє вираження в творчості дореволюційних єврейських письменників Шолом-Алейхема і Шолом-Аша.

Перша, але безрезультатна спроба постановки фільмів на єврейську тему була зроблена в 1924 році. ВУФКУ приймає до постановки єврейський сценарій «Мойшес гешефтен», що змальовує «сучасний єврейський побут у комедійному і сатиричному розрізі». Автори сценарію поет І. Фефер і драматург Н. Фідель, за завданням харківського єврейського Держтеатру, працювали паралельно над сучасною єврейською комедією. Зйомки фільму за сценарієм «Мойшес гешефтен» планувалися Одеською кінофабрикою ВУФКУ[822].

Першим реалізованим проектом став фільм «Мандрівні зорі» (1926, сцен. І. Бабель; реж. Г. Гричер-Чериковер) за мотивами однойменної повісті Шолом-Алейхема. Але за рік до екранізації в УРСР сценарію Бабеля в РРФСР на 1-ій держкінофабриці Госкіно велися підготовчі роботи по його постановці. Режисером був призначений В. Гардін, що повернувся з України[823]. Згідно з виробничим планом, затвердженим пленумом художнього бюро Госкіно на перше півріччя 1925/26 господарського року, по трьох кінофабриках, в першу чергу, планувалося поставити сценарій «Мандрівні зорі», був запланований також і хронометраж — 2 000 м[824]. У цьому плані фігурував і сценарій «Тамілла» (1 800 м), який також не було поставлено в РРФСР, але через два роки екранізований в Україні. Відзначимо, що сценарії «Слюсар і канцлер» і «Беня Крік» також були поставлені в Україні після того, як з різних причин не відбулася їх постановка в РРФСР.

Підготовчі роботи по постановці «Мандрівних зорь» В. Гардіним йшли повним ходом. Режисер провів проби, і фотографії чотирьох етюдів були опубліковані в журналі «Радянський екран»[825]. Але роботи були припинені. У Госкіно прийняли рішення, що новий фільм повинен стати тематичним продовженням

822. Деятельность ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1925. — № 1. — С. 10.
823. Хроника: [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1925. — № 42(93). — 20 октября. — С. 18; Хроника: [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1925. — № 43(94). — 27 октября. — С. 17; «Блуждающие звезды»: [Ред. ст.] // Советское искусство. — 1925. — № 8. — Ноябрь. — С. 82; Новые фильмы ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1925. — № 2. — 1–7 грудня. — С. 6.
824. Госкино: [Ред. ст.] // Кино-журнал АРК. — 1926. — № 1. — Январь. — С. 17.
825. Советский экран. — 1926. — № 2. — 14 января. — С. 5.

«Єврейського щастя» поставленого в 1925 році силами Державного єврейського театру під керівництвом театрального режисера О. Грановського. Проте коли сценарій був готовий, він викликав різке неприйняття Головреперткому. Його резолюція була однозначною — «Не дозволено для постановки. Сценарій є низкою фактів, штучно підігнаних і нежиттєвих. Зображення підпільної і революційної боротьби — нереальне. Є елементи порнографії»[826]. Думка зав. справами кінематографу при ЦК ВКП(б) К. Шутко була більш м'якою:

«Це переважно експортний товар, якщо в постановці не буде доопрацювань, щоб фільм став зрозумілим і нашому глядачеві, навряд чи, Грановський це робитиме»[827].

Після такого розвитку подій Бабель вирішує передати права на постановку «Мандрівних зорь» у ВУФКУ. В українській пресі повідомлялося, що постановка сценарію Бабеля буде здійснена силами московського Державного єврейського театру, зокрема, режисером О. Грановським і художником Н. Альтманом[828]. Але цей план так і не був реалізований, і Бабель запропонував як режисера майбутнього фільму Григорія Гричера-Чериковера, разом з яким він в Москві працював над сценарієм «Єврейського щастя». У цей же час сценарій «Мандрівних зорь» вийшов окремим виданням[829].

Про постановку «Мандрівних зорь» Одеською кінофабрикою повідомляла і російська і українська преса[830]. Історія про дівчину Рахіль і скрипаля Леві, якому батько не дозволив одружуватися на дівчині з бідної сім'ї, зважаючи на різні обставини, вимушені емігрувати. Ця зворушлива історія у фільмі зазнала докорінних змін. Класична мелодрама у результаті перетворилася на фільм з хепі-ендом — в еміграції через декілька років «Мандрівні зорі» нарешті зустрічаються. Постановник, ймовірно, вирішив цілеспрямовано пустити сюжет в інше русло і зробити романтичний фільм про міцні почуття. Це, загалом, і було відмічено українськими критиками:

«Так як фільм «Мандрівні зорі» — «просто приємна драма», без жодних пліснявілих установок, його можна із задоволенням дивитися, бо він добре зроблений технічно і зовсім не погано постановчо, правда забуваєш, що він названий психологічним, але режисерові можна пробачити деякі дрібні недоліки, наприклад, таємницю закордонної подорожі Рахілі і сльози глиняної істоти від чарівних звуків Льовушкіної скрипки. Однак до нього не можна пред'являти серйозних вимог, тому що і творці «Мандрівних зорь» собі їх не пред'являли…»[831].

Безумовно, таке прочитання, і творча переробка сценарного матеріалу була допустима, але російські критики в цьому угледіли відхід від першоджерела, че-

826. Цит. за: Миславский В. Н. Еврейская тема в кинематографе Российской империи, СССР, России, СНГ и Балтии (1909–2009) / Владимир Наумович Миславский. — Харьков: ООО «Скорпион П-ЛТД», 2013. — С. 102.
827. Там само.
828. Грановский и Альтман в ВУФКУ [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 11. — 2–9 февраля. — С. 6; Грановский в ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1926. — № 8(17). — 23 лютого. — С. 12.
829. Бабель И. Блуждающие звезды. Кино-сценарий / Исаак Бабель. — Москва: Кинопечать, 1926. — 80 с.
830. «Мандрівні зорі»: [Ред. ст.] // Кіно. — 1926. — № 11. — Жовтень. — С. 16–17; Советская фильма // Советское кино. — 1927. — № 5/6. — С. 30–31.
831. «Мандрівні зорі»: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 2(43). — 9 січня. — С. 12.











Кадри з фільму «Мандрівні зорі», 1926 р.



рез що у фільмі загубився первинний соціальний сенс. Наведемо фрагменти деяких рецензій в російській пресі в хронологічному порядку:

«“Мандрівні зорі” поставлено за сценарієм Бабеля, написаним по Шолом-Алейхему. Обидва ці імені досить визначені, щоб ми могли уявити собі і обличчя картини і стиль її. Шолом-Алейхем — знавець єврейського побуту життя маленьких містечок межі осідлості, художник, що во-

лодіє тонким і гірким гумором, вміє гостро розповісти про злободенні явища цього містечкового побуту, що прикриває жартом великий біль загнаного, зацькованого казенною Росією народу. Бабель — майстер слова, оновлюючий образи, має свою, особливу патетичну лірику. Але режисер, мабуть, постарався забути і про Шолом-Алейхема і про Бабеля. Містечко і його побут ледве промайнули тільки в першій частині. Установка картини — на середній комерційний стандарт, що граничить зі штампом. Замість кострубатої гостроти — пригладжена красивість. Акцент на, так звані, «фотогенічні» кадри. І чи не найхарактерніше — щасливий кінець, якого немає в сценарії Бабеля. Своєї мети режисер досяг — вийшла непогана середня, комерційна картина. Вона йтиме, збиратиме глядача, але Шолом-Алейхема і Бабеля в ній немає, або майже немає. За бажання цю картину можна було б видати за «іноземну» і не всякий би помітив «підлог». Для декого це покажчик гідності, але не для усіх»[832].

«…Уся ця історія має бути дуже зворушливою, але радянського глядача вона залишить спокійним. І це не лише тому, що від нас далекі ці Маффі, що давно вже розібрані на паливо, ці смердючі «московські номери з клопами, «котами» і поліцейськими облавами, але ще й тому, що для нас не переконливі ці образи безпомічних, тендітних молодих людей. Що нам до цих розпещених, чистих молодиків? Ми знаємо іншу молодь, яка росла під свист урагану революції, яка марширувала в піонерських загонах і тепер в рядах комсомолу будує нове життя і новий побут…»[833].

«…Сумна повість про «Мандрівні зорі» — двох молодих єврейських людей, які, прагнучи один до одного, придушуються безглуздим старим життям, що їх оточує, так і не дочекалися радісної зустрічі, — спотворена до неподобства. Традиції західного щасливого кінця, настільки милого серцю обивателя, тут тріумфують у всій своїй вульгарності. Фінальна катастрофа раптом несподівано переривається. Люблячі серця об’єднуються. Поцілунок в діафрагму закінчує цього разу і радянську картину…»[834].

Надалі Г. Гричер-Чериковер поставив в Україні в 1920-х роках ще три фільми на єврейські теми і стверджує себе «співцем побутових відносин єврейської містечкової дрібної буржуазії». Аналізуючи творчість режисера і характери персонажів у його фільмах, К. Фельдман на сторінках «Радянського екрану», зокрема, відзначав:

«…Він оточує їх атмосферою співчутливої романтики, він однаково жаліє і любить усіх своїх героїв — бідного кравця і єврейського куркуля, рабина і єврейського ремісника, єврейських старих і єврейську дітвору. У меланхолійних фарбах Грічер намагається назавжди закарбувати перед нами єврейський містечковий побут, який відходить в історію…»[835].

832. Советская фильма: [Ред. ст.] // Советское кино. — 1927. — № 5/6. — С. 30–31.
833. Фельдман К. Что на экране / Константин Фельдман // Советский экран. — 1928. — № 6. — С. 13.
834. Б. М-г. Блуждающие звезды / Б. М-г // Рабочий и театр. — 1928. — № 11(182). — 11 марта. — С. 14.
835. Фельдман К. Украинские кинорежиссеры / Константин Фельдман // Советский экран. — 1928. — № 44. — С. 7.

Іншу «єврейську постановку» ВУФКУ «Беня Крик» (1926, сцен. І. Бабель; реж. В. Вільнер) — екранізацію однойменної повісті І. Бабеля[836], спіткала більш сумна доля. В середині 1920-х років С. Ейзенштейн, що давно мріяв про екранізацію «Одеських оповідань» Бабеля, зважився на постановку цього фільму, для чого приїхав в Одесу, але робота над «Панцерником “Потьомкіним”» відволікла режисера, і постановку здійснив в Україні театральний режисер В. Вільнер[837].









Кадри з фільму «Беня Крик», 1926 р.

836. «Беня Крик»: [Ред. ст.] // Кіно. — 1926. — № 12. — Грудень. — С. 17; Вильнер В. Второе рождение Бени Крика / Владимир Вильнер // Советский экран. — 1927. — № 2. — С. 5. Сценарий «Беня Крик» был опубликован в журнале «Красная новь» (1926. — № 6. — С. 3–42).
837. Миславский В. Н. Вказ. пр. — С. 101–102.



Кадри з фільму «Беня Крик»,
1926 р.

Історія про одеських нальотчиків під проводом Бені Крика, що діяли в Одесі в період Громадянської війни, користувалася певним успіхом у публіки. Позитивний відгук опублікував і журнал «Радянський екран», на сторінках якого одеський критик Б. Фліт, зокрема, відмічав:

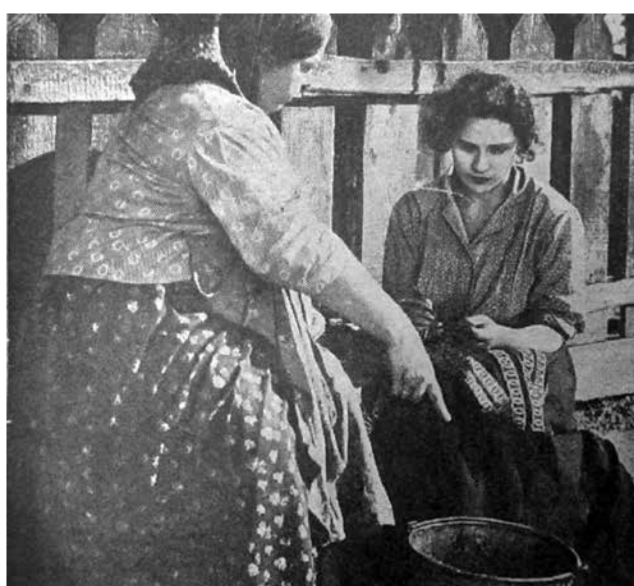
«…Заслуга режисера — в низведенні ролі цієї особистості, темної в усіх відношеннях, до образу, далекого від романтизму, зниженні його з хмар на брудні вулиці Молдаванки. Фільма ця потрібна і цінна»[838].

Фільм вийшов на екрани України в 1927 році і потім був тимчасово заборонений до показу в РРФСР у зв'язку із «боротьбою з бандитизмом»:

«Тепер ставлять «Беню Крика» — апофеоз єврея-хулігана: погана послуга євреям, поганий засіб для боротьби з хуліганством!»[839]. Ініціатором заборони фільму був перший секретар ЦК КП(б)У Л. Каганович, що звинуватив картину в романтизації хуліганства, тим більше небезпечній, що персонажі фільму в основному — євреї, і вихід фільму тому сприятиме посиленню антисемітських настроїв[840]. Негативні відгуки про картину опублікували центральні газети «Вечірня Москва», «Робоча газета» та ін. Також преса РРФСР повідомляла, що постановка картини обійшлася у велику суму — від 200 000 до 300 000 карбованців. Проте, за запевненням ВУФКУ, вартість виробництва склала 100 000 карбованців[841] (що, загалом, чимало).

Відзначимо, що фільми «Мандрівні зорі» і «Беня Крик» стали дебютними кінопостановками театральних режисерів.

1928 рік став рекордним по кількості випущених фільмів на єврейські теми: «Мотеле Шпіндлер» («Мотеле Шпиндлер», «Наївний кравець»; сцен. С. Лазурін; реж. В. Вільнер), «Земля зве» («Крик в степу»; сцен.: М. Зац, Б. Шаранський; реж. В. Баллюзек), «Напередодні» (сцен.: М. Зац, Г. Гричер-Чериковер; реж. Г. Гричер-Чериковер), «Крізь сльози» (сцен.: Г. Гричер-Чериковер, І. Сквірський; реж. Г. Гричер-Чериковер).



Кадр з фільму «Земля кличе», 1928 р.

838. Маллори Д. Крик «Бени Крика» / Борис Флит // Советский экран. — 1927. — № 7. — С. 7.
839. Миславский В. Н. Вказ. пр. — С. 101–102.
840. Марголит Е., Шмыров В. (Из'ятое кино. 1923–1954) Евгений Марголит, Вячеслав Шмыров. — Москва: Дубль-Д, 1995. — С. 2.
841. ДАХО. — Ф. Р–1765. — Оп. 1. — Спр. 4. — Арк. 46 зв.





А. Бучма у фільмі «Напередодні», 1928 р.



Кадри з фільму «Очі, які бачили», 1928 р.













Кадри з фільму «Очі, які бачили», 1928 р.

Друга режисерська робота В. Вільнера, картина «Мотеле Шпіндлер», — чергова історія любові на тлі соціальної несправедливості в дореволюційній Росії. Роза відкидає залицяння сина власника фабрики, на якій вона працює. Її серце належить кравцеві Мойше. Але, коли починається війна, наївний кравець йде на фронт добровольцем. Йому здається, що, захищаючи царський уряд, євреї отримають з його боку лояльніше ставлення[842]. Картина, на думку рецензента впливового російського журналу «Кіно і життя», є типовим «середняком» радянської кінопродукції, але, в той же час, вагомий її внесок у боротьбу з антисемітизмом. Інших відгуків сучасників виявити не вдалося, тому наводимо цю рецензію повністю:

«Значна маса єврейського населення СРСР живе на території України. Тож природно, в продукції Всеукраїнського фото-, кіноуправління (ВУФКУ) є фільми про життя євреїв. Фільми ці досі були невдалі, головним чином тому, що автори відштовхувалися від літературного матеріалу творів з життя «смуги осілості». А ці твори, при усій їх літературній доброякісності, передавали своїм кінематографічним наступникам душок сусальної сентиментальності й нездорового смакування особливостей єврейського містечкового побуту, — в ім'я «екзотичних» ефектів.

Черговий досвід — фільма «Мотеле Шпіндлер» — від цього недоліку вільний. Антисемітизм в ній — лише побічна тема. Вона бере єврейське містечко зсередини, і спрямовує свою увагу не на його специфічні зовнішні прикмети, а на соціальні процеси, що відбуваються в нім. Хоч як безправні були євреї в царські часи, і в цьому безправ'ї були свої класові підрозділи. Єврей-буржуа купував собі право на відносну рівність із християнами в суспільному становищі. І купував на гроші, отримані від експлуатації єврея-бідняка.

842. Нові сценарії ВУФКУ: [Ред. ст.] // Культура і побут. — 1927. — № 27. — 23 липня. — С. 8; Українські фільми. Мотеле Шпіндлер. — Київ: ВУФКУ, 1928. — С. 2–3.

Фільма присвячена саме цій внутрішньонаціональній класовій боротьбі, ускладненій чорносотенним оточенням. Дія відбувається в перші роки імперіалістичної війни, в єврейському містечку. Бідняки гинуть на фронтах, багачі мирно наживаються в тилу. Це показано досить переконливо, хоча і не без зривів у бік грубуватого примітиву. Автори фільми неначе бояться, що якщо вони настирно не «агітуватимуть», то їм ніхто не повірить. Не вільні вони і від сумної помилки, що фільми без «роману» не буває. У соціальну драму вплітається особиста трагедія бідної єврейської дівчини, яка для порятунку сім'ї виходить заміж за осоружного синка фабриканта. До соціальної драми ця лірична канитель нічого не додає. Вона тільки розриває найбільш суттєву нитку фабули — зародження революційної свідомості в забитому і заляканому містечковому бідняку Мотелі.

Відносно режисерського оформлення і роботи акторів — фільма на середньому рівні. У виконавців є хороший такт, що дозволяє їм при достатньому дотриманні місцевого колориту не випинати його на перший план. Режисерові, окрім схильності до агітаційного шаржу, можна поставити в провину ряд незрозумілостей в заключних частинах фільми, де написи кричать про погром, а замість погрому показані лише запізнілі відвідувачі попелища.

У цілому ж, не вирізняючись жодними особливими кінематографічними перевагами прийомів художнього оздоблення, фільма може бути зарахована до кіносередняка. Це для ВУФКУ, якщо судити по його останній продукції, вже чимале досягнення. І свій невеликий внесок у боротьбу з антисемітизмом, і особливо в підвищення класового й інтернаціонального виховання трудящих — фільма «Мотеле Шпіндлер», поза сумнівом, внесе»[843].

Інші картини ВУФКУ на єврейські теми також виявилися «середняками» або провалилися в прокаті. У фільмі «Земля зве» дія розгортається в невеликому єврейському містечку. Рабин хоче видати заміж свою дочку Гителе за сина місцевого багача. Але дівчина любить молодого коваля Гершеля, одного з організаторів єврейської сільськогосподарської артілі[844].

Картина «Напередодні» була знята за мотивами розповіді О. Купріна «Гамбрінус». Це історія про Сашку-музиканта, який жив на околиці міста, де тулилася єврейська біднота. Він мріяв поступити в консерваторію, проте через його національність не зміг здобути освіту і став виступати в шинку, де збиралися робітники-революціонери…[845]

Стрічка «Крізь сльози» за мотивами оповідань Шолом-Алейхема «Зачарований кравець», «Мотелі — син Кантора Пейса» і «Ножик» була поставлена Г. Гричером-Чериковером і розповідала про сім'ю євреїв-бідняків, які усілякими засобами намагалися видертися зі свого «убогого стану»[846].

843. Ян-я. Глаза, которые видели / Ян-я. // Кино и жизнь. — 1929. — № 2. — С. 4.
844. Нові сценарії: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 14/15(55/56). — 12 квітня. — С. 13; На Одеській кінофабриці: [Ред. ст.] // Зоря. — 1928. — Ч. 2(38). — Лютий. — С. 26; «Крик у степу»: [Ред. ст.] // Зоря. — 1928. — Ч. 6(42). — Червень. — С. 30.
845. Два фільми ВУФКУ: [Ред. ст.] // Молодняк. — 1929. — № 9(33). — Вересень. — С. 111–113.
846. Нові постановки: [Ред. ст.] // Зоря. — 1927. — Ч. 6(30). — Червень. — С. 28; Лозієв П. Новий шлях ВУФКУ / П. Лозієв // Радянське мистецтво. — 1928. — № 1. — 16 січня. — С. 13–15; На Одеській кінофабриці: [Ред. ст.] // Зоря. — 1928. — Ч. 2(38). — Лютий. — С. 26; Фефер І. Крізь сльози / І. Фефер // Кіно. — 1928. — № 3(39). — Березень. — С. 3.



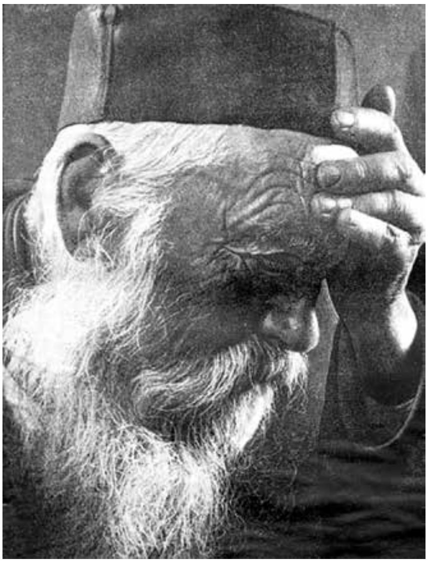




Кадри з фільму «Крізь сльози», 1928 р.



Кадри з фільму «Крізь сльози», 1928 р.







Кадри з фільму «Крізь сльози», 1928 р.

Ще три картини на єврейські теми вийшли в 1930 році. У картині «П'ять наречених» (сцен. Д. Мар'ян; реж. О. Соловйов) було показано життя єврейського містечка під час Громадянської війни. Загін петлюрівців тероризує місцеве населення, і навіть вбиває кілька людей. Для запобігання насильству з боку солдатів, жителям ставиться умова — віддати для втіх п'ять найкрасивіших дівчат п'яти ватажкам загону[847]. За повідомленням сценариста картини Д. Мар'яна, він «хотів поставити пам'ятник єврейської крові на Україні»[848].

А. Полторацький негативно оцінив фільм. І підводячи підсумок аналізу картини, у своїй рецензії відмітив, що «П'ять наречених» «залишається зразком невдалого, фальшивого, демагогічного фільму»[849]. Різко негативно була сприйнята картина і в РРФСР. 27 листопада 1930 року в газеті «Кіно» було опубліковано відкритий лист начальникові Головмистецтва Ф. Я. Кону від зборів журналістів — членів кіносекції Будинку друку з вимогою заборонити прокат фільму «П'ять

847. Що готують?: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 14(60). — Липень. — С. 12; Пять невест: [Ред. ст.] // Кинорепертуарный список фильм. — 1930. — № 5. — Август. — С. 4.
848. С. П. Додатки до статті Ол. Озерова «психологічне кіно» / С. П. // Нова генерація. — 1930. — № 8/9. — Серпень-вересень. — С. 64–65.
849. Озеров О. «Психологічне» кіно-мистецтво / Олексій Полторацький // Нова генерація. — 1930. — № 4. — Квітень. — С. 40–42.



Кадри з фільму «П’ять наречених», 1930 р.



наречених», «зважаючи на наявність в нім антисемітизму»[850]. Через тиждень ця ж газета опублікувала повідомлення про те, що голова Головмистецтва Ф. Я. Кон розпорядився заборонити фільм «П’ять наречених», хоча і не помітив в нім «ніякого антисемітизму»[851].

Інші картини виробництва 1930 року «Людина з містечка» (сцен.: В. Строєва, С. Рошаль; реж. Г. Рошаль) про переродження єврея, жителя невеликого містечка, «прихильника дешевої містечкової романтики на послідовного борця за соціалізм»[852] і «Квартали передмістя» (сцен. М. Бажан; реж. Г. Гричер-Чериковер) про дівчину з ортодоксальної єврейської сім’ї, що полюбила російського хлопця[853], пройшли непоміченими.

Також у 1920-і роки було знято три культурфільма про єврейські поселення в Україні — «Єврейські землеробські колонії» (1925, опер. Г. Дробін)[854], «Євреї на землі» (1927, сцен.: В. Шкловський, В. Маяковський; реж. А. Роом) про спробу зробити в 1920-х роках в Криму колонію євреїв-землеробів[855] і «Перша єврейська комунальна сільськогосподарська артіль» (1929).

Ще в 1920-і роки в Україні було знято два фільми про інші народності СРСР «Алім» (1926, сцен.: У. Інчі, М. Бажан; реж. Г. Тасін) і «Джальма» (1929, сцен.: В. Охріменко, А. Кордюм; реж. А. Кордюм).

850. Кино. — 1930. — № 65/66. — 27 ноября. — С. 2.
851. Кино. — 1930. — 7 декабря.
852. Оцінка постав «Українфільму»: [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 21/22. — С. 6–7; «Человек из местечка» («Давид Горелик»): [Ред. ст.] // Кинофильмы. Продукция СССР. — Москва, 1931. — С. 19.
853. Що ставитиме Київська кінофабрика?: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 9/10(56/57). — Травень. — С. 15; «Квартали передмістя»: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 19(67). — Жовтень. — С. 16
854. Кинорепортаж: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1925. — № 12. — 31 мая. — С. 11.
855. Фільм знімався на замовлення єврейсько-американської організації «Агроджойнт».

Картина «Алім» була екранізацією однойменної п'єси У. Іпчі, сюжет якої письменник побудував на основі народної татарської легенди про кримського розбійника Аліма, який грабував багачів і усе награбоване віддавав селянам. Зйомки картини широко висвітлювалися в пресі[856]. Зйомка фільму проводилася Ялтинською кінофабрикою із залученням знавців татарського життя середини XIX століття, у тому числі і директорів кримського національного музею[857].

Український критик В. Хмурий прихильно сприйняв фільм. У своїй рецензії він порівнював постановку ВУФКУ з німецьким фільмом «Остання людина» (1924, реж. Ф. Мурнау) з Е. Яннігсом в головній ролі. Проте вказав і на деякі недоліки постановки:

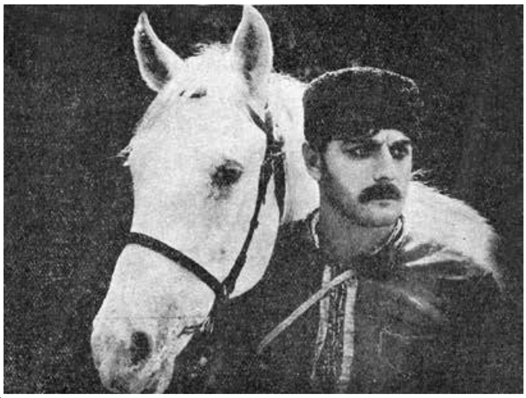
«…Режисер, нам здається, ще зробив єдину помилку в «Алімі», він захопився побічними речами, принадною кримською натурою і не помітив за ними привабливого і фотогенічного артиста Хайрі, який, безперечно, зміг би набагато краще заповнити ті місця фільму, де без особливої потреби показують після гір — гори, а після лісу — ліс…»[858]. Проте резюмував — «безперечне те, що «Алім»



856. Новые фильмы ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1925. — № 2. — 1–7 грудня. — С. 6; Экран: [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1926. — № 19(122). — 11 мая. — С. 14; Платонов М. На Ялтинській фабриці / М. Платонов // Кіно. — 1926. — № 6/7. — Травень. — С. 19; Нові кінофільми ВУФКУ: [Ред. ст.] // Культура і побут. — 1926. — № 33. — 17 серпня. — С. 6; Работа фабрик ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 9. — С. 7; «Алім» // Кіно. — 1926. — № 10. — Серпень. — С. 19; Хорошая восточная фильма // Советский экран. — 1926. — № 36. — С. 13.

857. «Алім» // Кіно. — 1926. — № 8. — Червень. — С. 23. Відзначимо, що в 1916 році в Ялті було організовано кінофірму «Кіно-Крим», яку очолив А. Н. Нікітін, який працював раніше оператором в російських представництвах компаній «Пате», «Гомон» та «Чінес». Першою єдиною постановкою стала картина «Алім - кримський розбійник». Див.: Рампа и жизнь. — 1916. — № 11.

858. Хмурий В. Алим / Василь Хмурий // Нове мистецтво. — 1926. — № 30(39). — 7 грудня. — С. 12–13.



Кадри з фільму «Алім»,
1926 р.

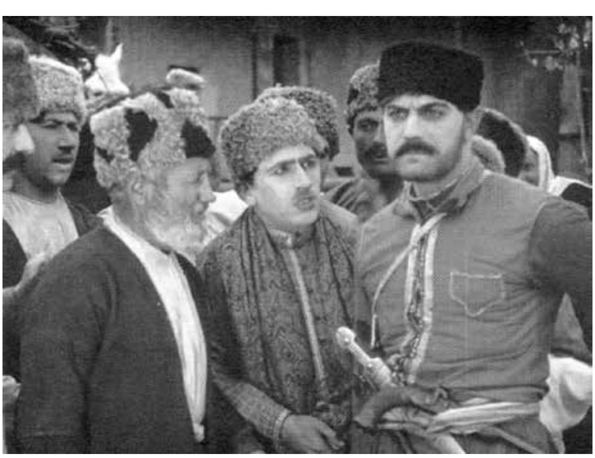












Кадри з фільму «Алім», 1926 р.

потрібний і корисний для нас фільм».

У РРФСР думки критиків розділилися. Разом із достоїнствами картини (гра Е. Хайрі, операторська робота), у деяких рецензіях відзначалися і недоліки — солодка красивість, естетизм і театральність[859], затягнутий сюжет, поверхневість трактування характерів:

«…ВУФКУ фільмом «Алім» взялося за зображення побуту і життя Криму, що має, як і Кавказ, незліченну безліч природних багатств, тому розповідь на екрані про Аліма — доблесного, народного героя і захисника кримських татар-бідняків — слід гаряче вітати. Режисер Тасін наповнив «Аліма» бадьорою життєрадісністю, простою дотепністю, що б'є в ціль. Татарські побутові моменти режисер показує сумлінно і захоплююче. Безпосередність у грі актора Хайрі та інших, легкий сценарій — роблять фільму зрозумілою і доступною будь-якому глядачеві»[860].

«…Історія кримського розбійника Аліма, що грабував багачів і наводив страх на місцеву поліцейську владу, втілена на екрані в лубкову, із сентиментально-романтичним ухилом, кіноповість. <…> Народний артист і тан-

859. Уразов И. Пять картин ВУФКУ // Кино-фронт. — 1926. — № 4/5(7/8). — С. 29.
860. Крымский народный герой Алим: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1925. — № 4(56). — 7–13 грудня. — С. 7.

цюрист Хайрі, що грає Аліма, — прекрасний натурник, і зовнішність його добре використана для створеної режисером досить правдивої фігури. Добре використана кримська натура. Проти очікувань, режисер не захопився гонитвою на конях, такою властивою кожній фільмі з життя народностей Сходу»[861].

«…»Алім» схожий з «Піснею на камені», але коштує, безумовно, дорожче за неї. Режисер зумів показати не лише більше організовані кадри, цілісну композицію фільми, але і виявив акторські дані того ж самого народного артиста Хайрі, що і в «Пісні на камені», де він виглядав невмілим статистом. Недоліком фільми є деяка поверхневість характеристики, зайве спрощення прийомів і згадана дешевизна загального стилю. Заслугою — м’яка, ясна фотографія і хороше освітлення. Фільма великого суспільного значення не має, але свого глядача, безумовно, знайде. Приємно відмітити, що «Алім» випущено ВУФКУ — оскільки картина переконує нас, що ця організація починає покращувати якість своєї продукції»[862].

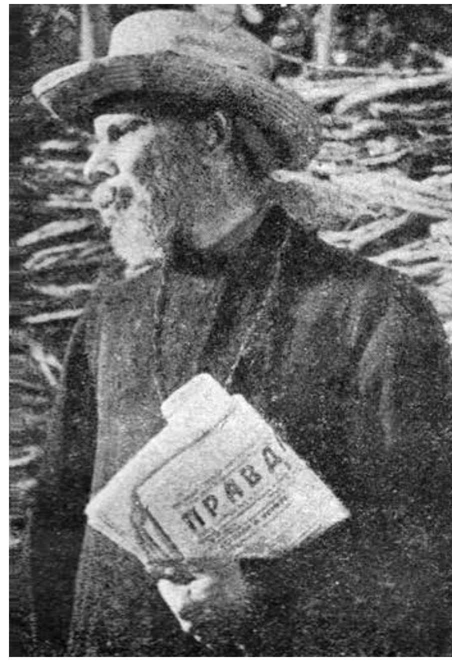
«Дивна справа: картина випуску 1926 року, а враження таке, що витягнули її із запорошених полиць архіву російських дореволюційних фільм. «Алім» — це нескінченно нудна розповідь про романтичного кримського розбійника, «захисника пригноблюваних». Правда, захист цей зводиться у нього, зазвичай, до постійних колотнеч по кожному дрібному випадку. Розповідь повільно плентається по дорозі до розв’язки, неодноразово звертає убік, — то Алім розповідає про своє дитинство, то ще хто-небудь з героїв фільми починає згадувати минуле. Українське кіновиробництво, що так довго замикалося тільки у свої рамки, само обмежило тим самим свої художні можливості. Нових досягнень в кінороботі нібито і не бувало. Люди крутять ручку апарату, ні про що інше не піклуючись. Окрім гастролюючого татарського артиста Хайрі, на екрані мелькають до дюжини найрізноманітніших акторських імен і осіб і жодне нічим не примітне. Грають по-старому, як припаде, з безглуздим театральним гримом, з кустарними любительськими прийомами. Немає анінайменшого уявлення про темп дії, ритмічної побудови монтажу нібито і не бувало, матеріал картини абсолютно не організований, натура підібрана випадково, а павільйони вражають своєю бутафорською неміччю. Дивитися фільму до кінця — майже непосильна праця Нудотна солодкуватість, позерство, театральництво в гірших його проявах і повна відсутність розуміння елементарних основ мистецтва кіно, ось що таке «Алім»…»[863].

У картині «Джальма» розповідалася історія дівчини Джальмы, яка недалеко від чеченського аулу знайшла пораненого червоноармійця. Джальма врятувала парубка. Пройшов час. Солдат повернувся в рідне село і привіз з собою молоду дружину Джальму. У селі до чужоземки віднеслися не однозначно. Єдина рецензія, яку вдалося виявити, дає фільму позитивну оцінку:

«…Фільм зачіпає дві теми. Перша — жінка сходу, звільнена з полону побутових і релігійних традицій, друга — сучасне село з його забобонами і несвідомістю, із запеклою класовою боротьбою між кулаками і біднотою. <…> Автор переконливо показав природний хід подій. На тлі соціальної боротьби в сучас-

861. Виленский Э. Новые фильмы / Э. Виленский // Новый зритель. — 1926. — № 36(139). — 7 сентября. — С. 16.
862. Алим — татарский Робин Гуд: [Ред. ст.] // Советское кино. — 1927. — № 1. — С. 29.
863. «Алим»: [Ред. ст.] // Рабочий и театр. — 1927. — № 38(157). — С. 16.





Кадри з фільму «Джальма», 1929 р.

ному селі він зображував, особливу історію чеченки, пересадженої з рідної землі на чужий ґрунт. Ця історія не заступає розгортання загальних подій на селі, а навпаки, вона доводить, як міцно скріплена кожна людина з усім колективом, як швидко залучаються окремі люди у вир подій. Картина заслуговує на увагу. Режисер виявив знання сучасного села, показав його вірно, уникнувши трафаретних способів відображення, а оператори добре схопили на плівку як пейзаж, так і побутові сцени»[864].

6.8 Фільми на інтернаціональні теми

Як відзначалося в підрозділі «Репертуарна політика ВУФКУ» в більшій частині ігрових фільмів 1922–1924 років дія розгорталася в інших країнах. В основному це були картини російських режисерів із дореволюційним стажем Володимира Гардіна: «Привид бродить по Європі», «Остання ставка містера Енніока», «Слюсар і канцлер»; Петра Чардиніна: «Не спійманий — не злодій», «Хазяїн чорних скель». У дебютному фільмі Леся Курбаса «Макдональд» дія також розгорталася в одній із західних країн. Подібна ситуація має цілком конкретне пояснення. Художники прийняли більшовицьку владу, так звані «попутники», на думку сучасників, «не відчувають революцію і усе, що навколо неї». Але що цікаво, у 1926 році, коли наступив переломний момент в розвитку ВУФКУ

864. Плеський М. «Джальма» / Микола Плеський // Сільський театр. — 1929. — № 7(41). — Липень. — С. 32–33.

(зміна правління, запрошення іноземних фахівців, залучення українських письменників, українізація виробництва, розширення масштабів кіновиробництва), як і раніше спостерігався перекіс у кінорепертуарі. Із 20 повнометражних ігрових картин 5 були на іноземному матеріалі; 3 — про національні меншини; 2 комедії на радянському матеріалі; 4 — на матеріалі Громадянської війни; 3 — на українські теми; 2 — сучасному матеріалі; 1 — на дореволюційному матеріалі[865].

У 1926–1930-х роках географія місця дії в українських фільмах розподілилася таким чином: безіменні країни — «Боротьба велетнів» (1926), «Кіра Кіраліна» (1927), «Тамілла» (1927), «Проданий апетит» (1928), «Гість з Мекки» (1930); Німеччина — «Гамбург» (1926); Польща — «Тіні Бельведера» (1926), «За стіною» (1928), «Греблю прорвало» (1928); Америка — «Непевний багаж» (1926), «Непереможні» (1927), «Джиммі Хіггінс» (1928); Туреччина — «Одна ніч» (1927); Румунія — «Суддя Рейтанеску» (1929), «Усе спокійно» (1930); Древній Рим — «Спартак» (1926).

У 1926 році ВУФКУ робить спробу зайняти лідируюче положення серед кіновиробничих організацій СРСР. На екрани виходять один за іншим українські «бойовики»: «Тарас Шевченко» в двох серіях, «Гамбург», «Боротьба велетнів», «Спартак». Для реалізації цих проектів ВУФКУ залучає до роботи іноземних фахівців, переважно з Німеччини, розраховуючи з їх допомогою добитися чудової якості своїх картин і показати свої величезні можливості, не лише матеріального, але і художнього порядку. На Одеській і Ялтинській кінофабриках одночасно почалася підготовка до масштабних зйомок під «наглядом» німецьких фахівців — операторів І. Рона, М. Гольдта і художників Г. Байзенгерца, Р. Шарфенберга.

Перший фільм на іноземному матеріалі «Гамбург» (1926, сцен.: С. Шрейбер, Ю. Яновський, К. Вітфогель; реж. В. Баллюзек) по книзі нарисів Л. Рейснер «Гамбург на барикадах» отримав щонайширшу рекламу в пресі[866]. Фільм про Гамбургське повстання 1923 року знімався з особливою ретельністю. Для рекламних цілей на знімальний майданчик організовувалися численні екскурсії. Також кінофабрику відвідали німецький консул Бройдингам, відомий московський журналіст А. Зорич і інші представники преси, яким демонструвалися передові технології декораційного оформлення[867].

«Вдалині перспектива гамбургських каналів, і довга лінія вулиці. Мости, вода, набережна, човни, вантажі. А саме море і порт знімали в Одеському порту. Тут будуть барикадні бої біля гамбургських мостів. — Із захопленням відмічав рецензент, що побував на екскурсії. — Завернемо за ріг — ось тиха гамбургська вуличка з робочими будинками, з тихими нічними сторожами. А ось нічне кафе, ось дзвінок до акушерки, ось будиночки робочого Гамбурга. Велика вулиця центрального Гамбурга. Церкви і магазини. І ураз натовп, лавина гамбургської полі-

865. Фактографическая история кино в Украине. 1896–1930. Т. 1. / Авт.-сост. В. Н. Миславский. — Харьков: Торсинг плюс, 2013. — С. 212–244.
866. Как работает Одесская кинофабрика: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1926. — № 3 (22). — 17 февраля. — С. 12; «Гамбург»: [Ред. ст.] // Кіно. — 1926. — № 8. — Червень. — С. 18–19; Хроника кино: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 16. — 9–10 березня. — С. 15; «Гамбург»: [Ред. ст.] // Зоря. — 1926. — Ч. 19. — Липень. — С. 27
867. Хроника кино: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 17. — 17–22 березня. — С. 10.



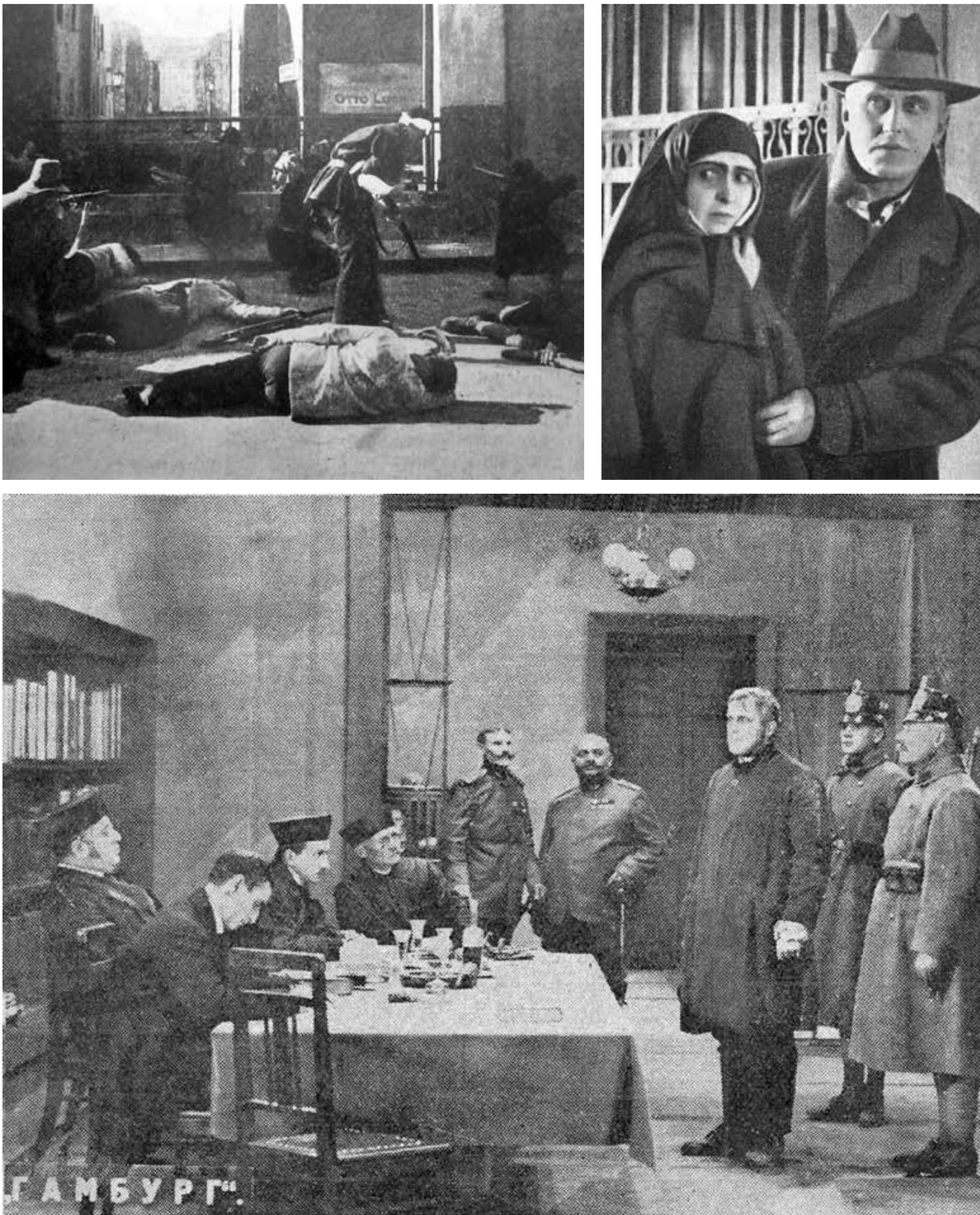








Кадри з фільму «Гамбург», 1926 р.



Кадри з фільму «Гамбург», 1926 р.

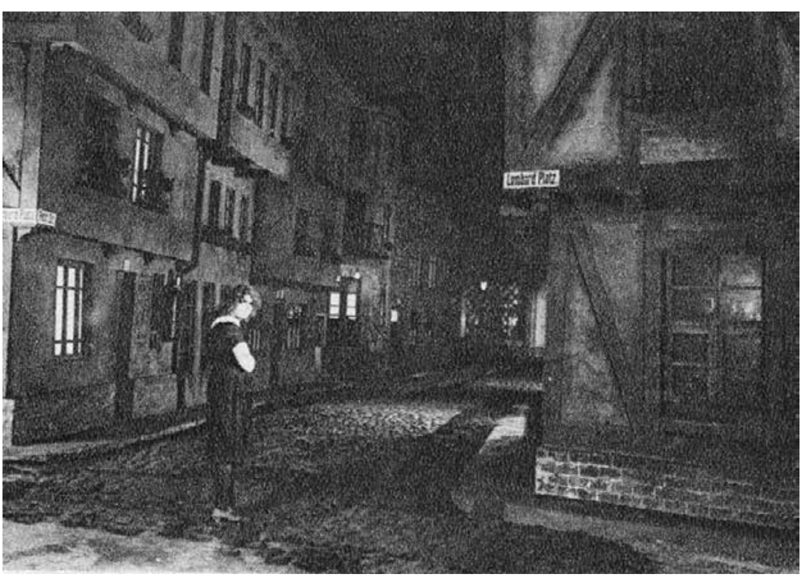
ції. Так і здається, що вони заговорять по-німецьки, ці вусаті вахмістри в сірих шинелях і картонних капелюхах. Поліція вже сидить на спеціальних автомобілях.

— Приготувалися! — кричить режисер. — Пішли.

Довгий, німецький, казенний автомобіль рухається. Буде бій. Будуть барикади. Але це зніматиметься, можливо, через місяць, через два. Величезне місто, побудоване тільки із зовнішнього боку, фабрики з фанери, і будинки з картону,







Кадри з фільму «Гамбург», 1926 р.

перспектива вулиць з декорацій, і канали, точно іграшкові озера, усе це обман великого німого. Але це ще не межа кінотехніки. Ось вам показують фото знятої Гамбургської ратуші. Поза сумнівом, це знято в Гамбурзі! Рухаються війська, мчаться автомобілі.

— Це ви не могли знімати тут.

— Чому ви думаєте? — питає директор кінофабрики, Капчинський.

— Що ж, ви будували тут гігантську Гамбургську ратушу?

— Підемо, я її покажу вам.

Ми йдемо по величезному двору. На підвищенні стоїть дошка, і на ній просто декорація, макет Гамбургської ратуші, крихітна будівля, детально скопійована, точна копія Гамбургської ратуші.

— Це іграшка для дітей? Ось іграшкові нерухомі солдатики. Ось на ниточках рухаються автомобілі.

— Представте, це не іграшка. Це макет. З нього ми знімали ратушу, і ви ніколи на екрані її не відрізните від справжньої. Правда, над цим макетом два великі художники працювали декілька місяців, але це зроблено художньо, і ми зняли і військa, і автомобілі, і рух — точно з натури.

Нас ведуть у Спеціальне приміщення, де готується вибух потягу. Уряд послав в палаючий повстанням Гамбург військові потяги з солдатами. Потяг треба підірвати. Для цього будується дорога, рейки, шлях, насип. Вдалині німецьке місто і фабричні труби. Виписаний із Німеччини іграшковий паровоз з вагончиками. Він повезе війська на Гамбург. І він буде підірваний. І це знімуть точно з натури, буде повна ілюзія вибуху. Так в Одесі роблять "Гамбург"»[868].

Великі заводи знімали в Миколаєві і Севастополі, а вугільні копальні — в Донецьку і Артемівську. Як типажі для зйомки запросили учасників німецької секції одеської партшколи, інтернаціонального клубу і жителів німецьких колоній[869]. За відгуками преси, режисер Баллюзек зняв «Гамбург» із «відтінком експресіоніста», а, наприклад, прогулянка ув'язнених-революціонерів у в'язниці була зроблена по картині «Світло і повітря пролетаріату» німецького графіка Георга Гросса[870].

Фільм «Гамбург» мав величезне значення для ВУФКУ, оскільки повинен був показати високий рівень української кінематографії. Саме тому прем'єрні покази відбулися в Москві, а прокат картини почався, спочатку в РРФСР, а потім і в Україні. Картина була прийнята в основному прихильно. Газета «Труд» (№ 190 від 27 серпня 1926 р.) відмічала, що в картині багато кінематографічних досягнень, і вона залишає глибоке враження. Рецензент «Робочої газети» (№ 199 від 31 серпня 1926 р.) був більшою мірою захоплений «Гамбургом» прирівнював його до знаменитої картини С. Ейзенштейна «Панцерник "Потьомкін"»[871]. Надалі практично слово в слово висловлювання зі статті «Робочої газети» було повторене рецензентом «Театрального тижня»:

«Не так давно «Панцерник "Потьомкін"» прорвався на Україну. Тепер Україна подарувала нам за «Броненосця» — «Гамбург». Картина настільки прекрасна, що її можна ставити в один ряд із "Броненосцем"»[872].

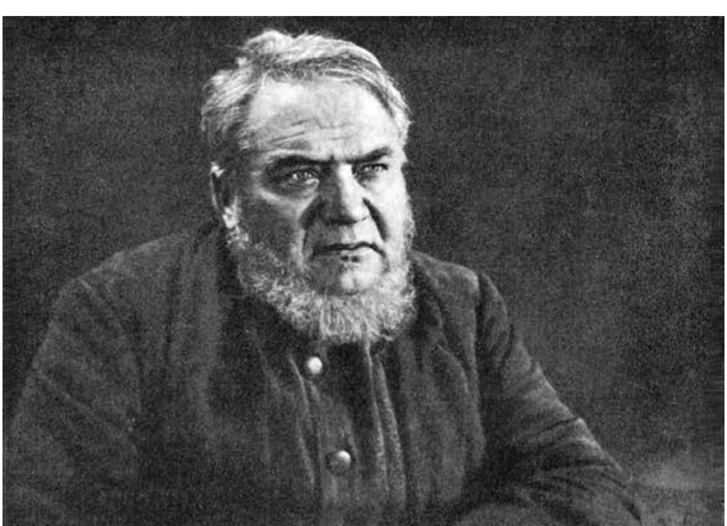
Практично усі рецензенти російських видань підкреслювали високий технічний рівень картини, прекрасну роботу художника і оператора. Критикувалася в основному надмірна театральність картини, те, що повстання робітників нівельовано і показано через долю одного героя, його любовної драми, через що картина скочується в жанр мелодрами. Наведемо фрагменти деяких рецензій провідних російських видань:

868. Маллори Д. Где делают «Гамбург» / Борис Флит // Экран. — 1926. — № 22. — 13 июня. — С. 16; Его же. «Где делают Гамбург» / Борис Флит // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 31. — 22–29 червня. — С. 5.
869. Мог[илевський]. «Гамбург» / Леонід Могилевський // Нове мистецтво. — 1926. — № 11(20). — 16 березня. — С. 7.
870. Арденс К. «Гамбург» / К. Арденс // Нове мистецтво. — 1926. — № 29(38). — 30 листопада. — С. 10.
871. «Гамбург»: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1926. — № 26(35). — 2 листопада. — С. 15.
872. С. И. Что несет ноябрь одесским экранам / С. И. // Театральний тиждень. — 1926. — № 3. — С. 6.

«Ця картина стоїть осібно серед інших. І коли дивишся її, викликає подив те, що вона зроблена на тій же фабриці, що й інші. Ми звикаємо до «марок» виробництв, до якості продукції і до характеру виробів, що випускаються. Якби на картині не було марки «ВУФКУ», ми були б твердо упевнені, що вона зроблена в Німеччині, що це німецький бойовик. І написали б про німецьку техніку, якби не марка і не ті висновки, до яких без натиску, тактовно, але твердо і упевнено, саме силою картини, а не написів, веде «Гамбург». Таких фільм у сьогоднішній Німеччині не ставлять. Німецька фільма — по техніці. Блискуче виконані Байзенгерцем макети моста, ратуші, прекрасно зроблений крах «макетних» же потягів, прекрасна, чітка фотографія, вдалі декорації — усе це могло бути випадковим, могло випирати з фільми. Але завдяки роботі режисера, не пропала і робота архітектора. Правда, подекуди є красування технікою і макетами, але «переможців не судять», це прощається. Фільма — німецька не лише по техніці. Вона експресіонічна, а експресіонізм ми знаємо по німецьких письменниках, і в «Гамбурзі» — цей експресіонізм, правда, пом'якшений, але все-таки виразний, перекладений мовою кіно. <…>

Ритм є в усій картині, в кожному кадрі. Рухи кожного з маси скомпоновані і розраховані. Сцена розстрілу зроблена без смакування гіньоля, що стало звичайним. І офіцер (крупно — обличчя, зняте з боку розстріляних), що дострілював революціонерів, — і рука, що спрямована вниз і натискає курок, — залишає сильне враження…»[873].

«Нещодавно на перегляді в ТДРК була показана краща фільма виробництва ВУФКУ — «Гамбург». Але ця «краща» фільма ніяк не радує. Гамбургське повстання 1923 року, його політичні і економічні корені, зрада соціал-демократії і жорстокість тих, хто пригнічував повстання, сценаристами Шрайбером і Яновским розгорнуті не в плані величезного повстання робітників, а в плані індивідуальної драми героїв. Крім того, місцями сценарій збивається на нічим не прикриту агітку. Режисер Баллюзек оформив «Гамбург» із відтінком експресіоніста. Постановочні деталі фільми багато в чому глибоко театральні і завдяки цьому маловиразні в кіно. Є у фільмі декілька вдалих



І. Замичковський у фільмі «Гамбург», 1926 р.

873. Уразов И. Пять картин ВУФКУ / Измаил Уразов // Кино-фронт. — 1926. — № 4/5(7/8). — С. 29–30.

за побудовою і композицією кадрів, але вони відносяться до «ліричних» місць фільми. Архітектором Байзенгерцем зроблений ряд вдалих макетів, але вони в постановці мало обіграні і пропадають з пам'яті»[874].

«…Очікування не виправдалися. Багатий матеріал нарисів Лариси Рейснер про гамбургське повстання укладений в сценарії у вузькі рамки мелодрами, що будується на долі одного героя. Як і слід було чекати при такій постановці справи, найбагатші епізоди гамбургського повстання у фільмі зведені до небагатьох сцен, що абсолютно не виражають соціальне зрушення, що відбувалося. Робочий Гамбург блискуче відсутній. Революційна організація з'являється перед глядачем у вигляді невеликої групки змовників, що збираються на квартирі героя. Традиційна фігура провокатора тільки частково згладжується порівняно непоганою грою виконавця. Заводи і верфі — найбагатший по суті матеріал — дані тільки описово: пристойний пейзаж, не більше. Потрібно віддати справедливість режисерові: мелодраматична фабула проведена ним з лаконічною логічністю і іноді навіть виразністю, що не поступається середнім роботам іноземців. Але в цілому картина далеко знаходиться від зразків нашого радянського виробництва»[875].

«…На протилежність режисерам, що заливають екран кров'ю, люблять негативний і фальшивий натуралізм кровопролиття, — Баллюзек навіть в найгострішому моменті фільми — стриманий. Розстріл революціонерів. Рушниці спрямовані. Ви відчуваєте залп. Але не бачите розстріляних. Не бачите корч вмираючих. Тільки лейтенант — з жадібною і спокійною спрямованістю підіймає і опускає револьвер — він дострілює поранених. Ця спокійно вбиваюча рука діє сильніше за всяку судому акторів, що фальсифікують предметне борошно. <…>

Недолік «Гамбурга» у зайвому красуванні декоративністю, смакуванням декораційного матеріалу (прекрасно виконаного архітектором Байзенгерцем). Але тут може бути провина Лариси Рейснер, духом творчості якої міцно насичені перші частини. У Рейснер теж є ця погрішність — дещо естетичне милування димлячими від вогкості, смердючими як матроська трубка, зігрітими вогнем портовими шинками. Це милування Гамбургом, захоплення декораційними деталями відтворення, з одного боку, захоплюють майстерністю Байзенгерца і оператора Рона, з іншого боку, відводять увагу глядача від істинної суті фільму. Але при цьому спірному недоліку творці «Гамбурга» переконують своїм кінематографічно поглибленим загальним компонуванням монтажу, заволодівають глядачем, примушують стежити невідривно за наростанням дії[876].

«У всій продукції ВУФКУ «Гамбург», безумовно, стоїть на першому місці як за глибиною захоплення революційною темою, так і по тих режисерських і технічних досягненнях, які роблять цю картину великою подією української кінематографії. <…> Глядача захоплює чіткий монтаж подій перших частин, але, на жаль, враження ослабляється введенням особистої інтриги керівника повстання, комуніста Нільса, його дружини, дочки і безглуздого провокатора Буку. У грандіозному захопленні подій сентиментальна німецька фальш дівчинки, що теж йде на барикади сестрою милосердя нестерпна. Одне з головних переваг

874. Горн. Гамбург / Горн // Новый зритель. — 1927. — № 27(182). — 6 июля. — С. 16.
875. Гамаза Я. Гамбург / Я. Гамаза // Жизнь искусства. — 1927. — № 37(1168). — 13 сентября. — С. 9.
876. Королевич В. Гамбург / Влад Королевич // Советский экран. — 1926. — № 15. — С. 8–9.

фільми — німецька ретельність в оформленні, в декораціях часом переходить в недолік. Але технічні досягнення безперечні. Фільма знята чітко, декорації хороші, освітлення багате і опукле…»[877].

Рецензенти українських видань також в основному прихильно сприйняли «Гамбург»:

«…Загальний висновок наш, незважаючи на вказані недоліки фільм, позитивний. Не можна приставати до одиничних промахів, коли в основі фільм зроблений грамотно по-європейськи і може прирівнюватися до західних постановок. Не можна чіплятися, коли взагалі він викликає революційний настрій у глядачів. І, нарешті, не можна замовчувати, що порівняно з попередніми постановками ВУФКУ — «Гамбург» безперечний крок вперед!»[878].

«Краща, з показаних до сьогоднішнього дня, фільма ВУФКУ — «Гамбург», — в той же час одна із кращих радянських фільм усього Союзу. <…> Для правильного, яскравого зображення Гамбургської трагедії потрібний був режисер-революціонер, що знає добре життя і побут зображуваної епохи. Потрібний був живий свідок подій, майстерно переданих художником слова Ларисою Рейснер. Таким свідком, таким «оповідачем без слів» виявився німецький режисер тов. Баллюзек, що створив європейську фільму про Гамбургську трагедію і що вписав в історію радянського кіно живу, цікаву і потрібну сторінку. <…> Велика цінність в картині — її виконання і художнє оздоблення німецького художника архітектора тов. Байзенгерца.

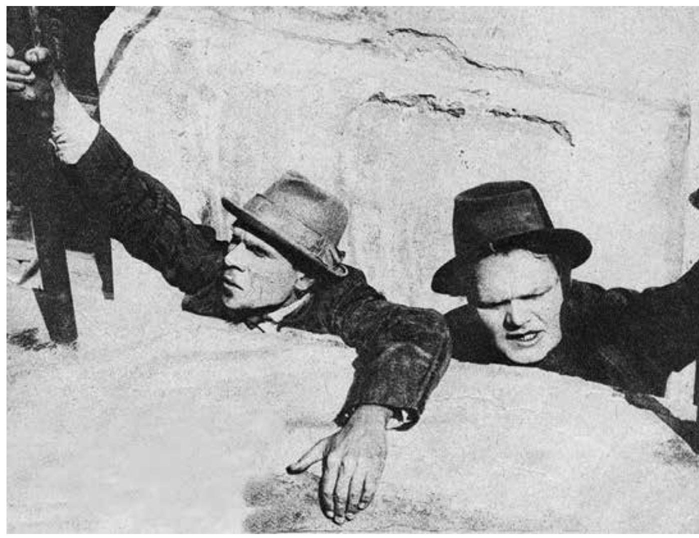
Картина знята в Одесі, в павільйонах, але в ній не видно бутафорії, а відчувається справжній німецький Гамбург. Художню роботу оператора видно в кожному кадрі. Тут не фотографія, а справжні картини в рамах. Загалом, фільма хороша, цінна в художньому відношенні і потрібна театру радянської соціалістичної культури…»[879].

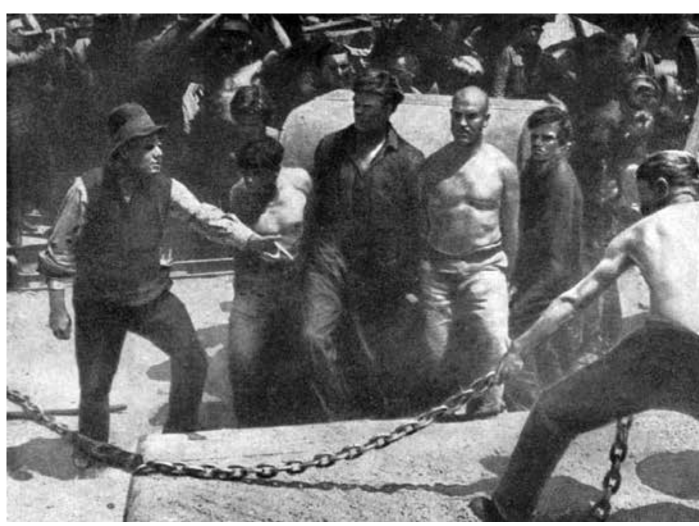
«Листопад кінчився і можна підвести підсумки успіхів картин, що пройшли за цей місяць. Перше місце належить картині «Гамбург». Ця картина дійсно велике досягнення радянського виробництва. Картина зроблена з великою ретельністю. Макети зроблені рукою визначного художника. Строга художня фотографія. Рівне м'яке освітлення. Велика майстерність режисера і оператора. Революційний підйом повсталих робітників передається осяжно в зал…»[880].

Наступний фільм за участю іноземних кінофахівців — «Боротьба велетнів» (1926, сцен. С. Лазурін; реж. В. Турін) також широко рекламувався в пресі[881]. В павільйоні Ялтинської кінофабрики були споруджені грандіозні декорації по ескізах архітектора Шарфенберга (раніше він працював разом із режисером Джо Майем

877. Советская фильма: [Ред. ст.] // Советское кино. — 1926. — № 8. — С. 31.
878. Арденс К. Вказ. пр. — С. 11.
879. Лев Ю. Советский «Гамбург» / Лев Ю. // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 2(54). — 23–29 листопада. — С. 10.
880. Криворучко С. Екран Одеси / С. Криворучко // Театральний тиждень. — 1926. — № 5. — С. 7.
881. «Боротьба Велетнів»: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1925. — № 1. — Жовтень. — С. 16; [Яновський Ю.] «Боротьба велетнів» // Кіно. — 1926. — № 2/3. — Січень. — С. 18–22; [Лазурін С.] «Боротьба велетнів» // Кіно. — 1926. — № 2/3. — Січень. — С. 18–22; [Лазурін С.] «Боротьба Велетнів» // Кіно. — 1926. — № 4. — Лютий. — С. 13, 16; В. Р. «Борьба гигантов» // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 17. — 17–22 березня. — С. 15; «Борьба гигантов»: [Ред. ст.] // Рабочий и театр. — 1927. — № 50(169). — 13 декабря. — С. 14.

і був автором художнього оздоблення німецьких картин «Індіанська гробниця» і «Дочка фараона»). Також на околицях Ялти були побудовані величезні макети будівель фабрики і біржі. У Одесі ж робили зйомки масштабних батальних сцен. У зв'язку з цим на вулицях зупинили рух. У зйомках брали участь аероплани, броньовики, кіннота і до 4 000 статистів. Протягом трьох днів Одеса гуділа від вибухів фугасів, бомб; перестрілки, а ніччю десятки прожекторів освітлювали сцени[882]. Навіть газета «Правда», вражена розмахом зйомки картини, помістила спеціальний репортаж[883].





Кадри з фільму «Боротьба велетнів», 1926 р.

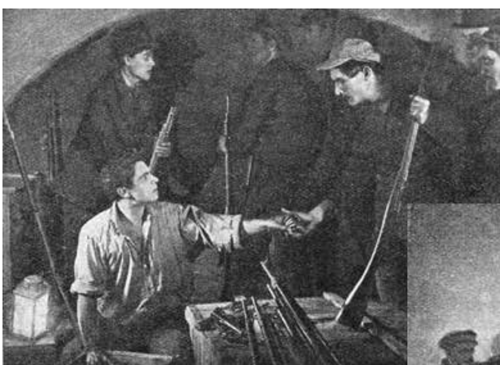
Тема фільму — «боротьба західноєвропейського пролетаріату з буржуазією». Дія картини розгорталася в одній із країн Заходу на текстильній фабриці. За допомогою верстата, винайденого майстром Куртніцом, з'являється можливість 25% робітників, зайнятих на виробництві, скоротити. Обурені таким вчинком хазяїна і невдоволені умовами праці, вони піднімають озброєне повстання.

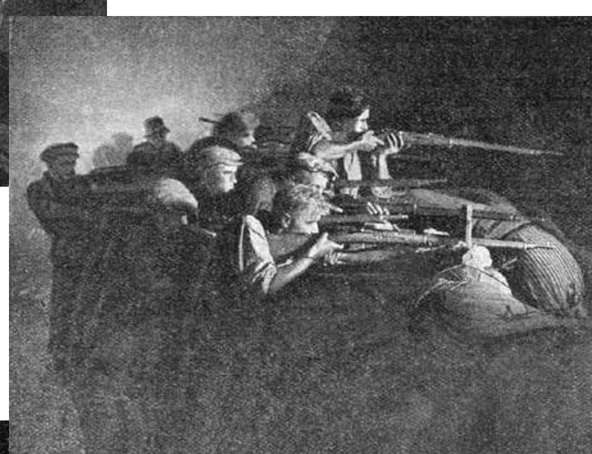
Після першого закритого перегляду картини в Ялті представники партійних, професійних і радянських організацій направили у ВУФКУ телеграму:

882. Б-н. «Боротьба велетнів» / Б-н // Нове мистецтво. — 1925. — № 1. — Жовтень. — С. 10; О. Д. К. Производство ВУФКУ / О. Д. К. // Советское кино. — 1925. — № 6. — Ноябрь–декабрь. — С. 20; «Гамбургське повстання»: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1926. — № 5(14). — 2 лютого. — С. 6; Мик. М. Производство ВУФКУ / М. Мик. // Искусство и физкультура. — 1926. — № 10. — 1 декабря. — С. 14–15.
883. «Борьба гигантов»: [Ред. ст.] // Правда. — 1925. — № 183(3114). — 13 августа. — С. 8.









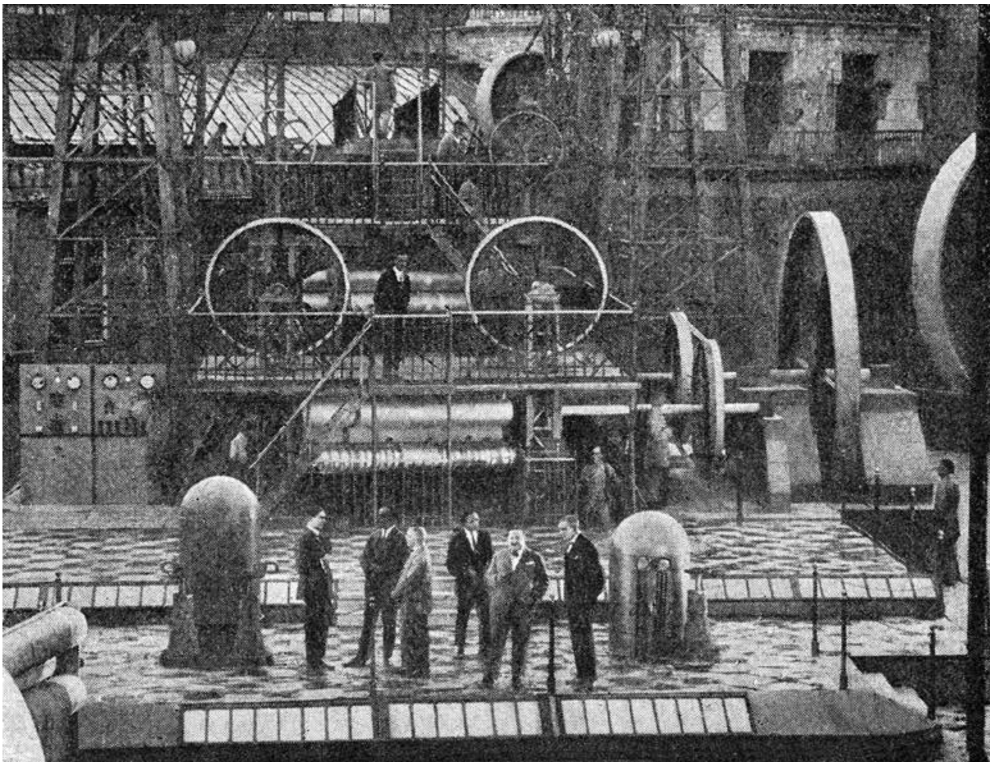
Кадри з фільму «Боротьба велетнів», 1926 р.





Кадри з фільму «Боротьба велетнів», 1926 р.

«Представники партійних, професійних і радянських організацій м. Ялти, що зібралися на громадський перегляд картини «Боротьба велетнів», радісно вітають ВУФКУ із величезною перемогою на фронті радянського кіно. «Боротьбу велетнів» ми маємо повне право вважати одною із перших радянських картин, в якій цікавий і революційний зміст, прекрасна режисерська і художня робота



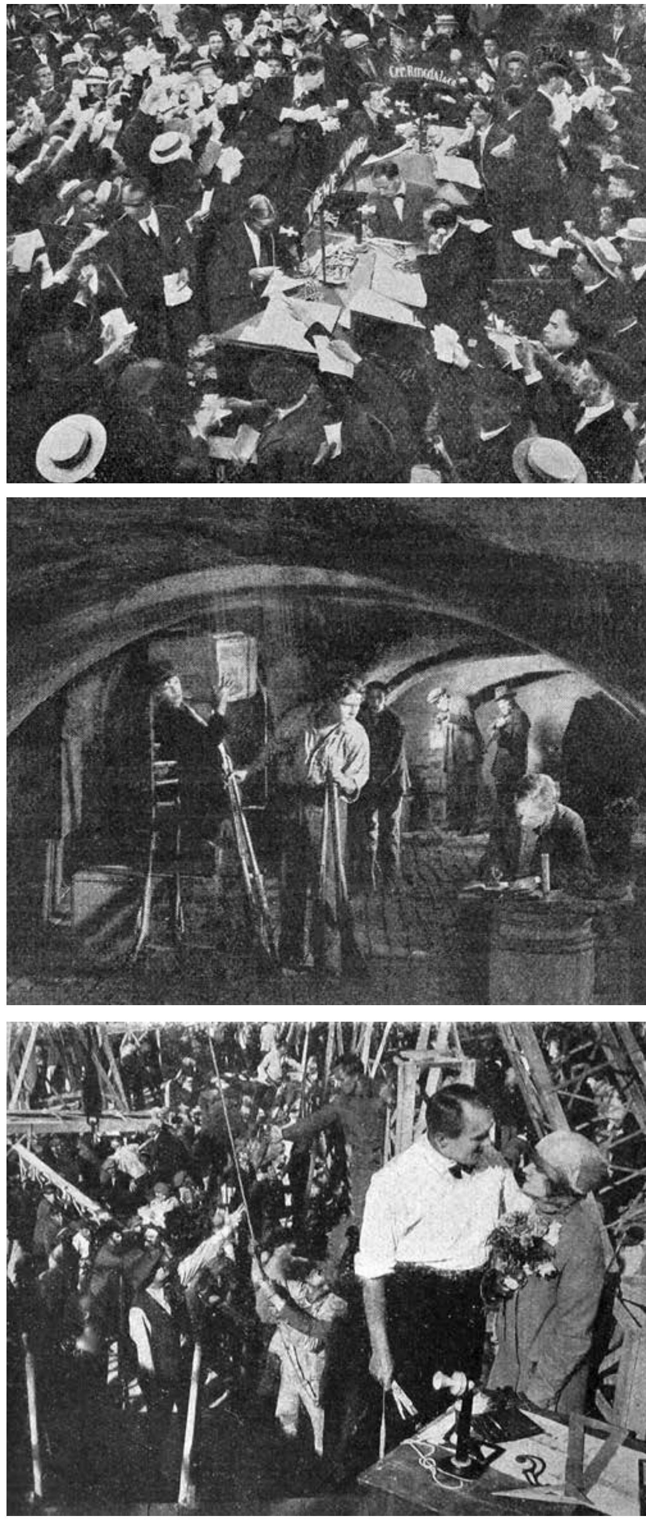


Кадри з фільму «Боротьба велетнів», 1926 р.

досягли рівня ще небувалих в нашій кінематографії художніх досягнень. Хай живе радянська кінематографія!»[884].

Проте картина викликала різні емоції. Одні рецензенти вказували на слабкий сценарій, позбавлений «стрункості і цілісності», як на причину неуспіху, інші відмічали, що «Боротьба велетнів» провал і великий крок назад[885]. Голова правління ВУФКУ З. Хелмно в інтерв'ю київському журналу «Театр — музика — кіно», зокрема, відмічав:

«Всякий художній твір має свої недоліки. Має свої мінуси і «Боротьба велетнів». Ми згодні з тим, що сюжет розгортається слабо, що перші частини не захоплюють глядача, але не можна говорити, що цю «неживу механічно-склеєну фільму просочує зелена нудьга», що сценарна частина безнадійно слабка. Сценарій був схвалений авторитетними товаришами з вищого



Кадри з фільму «Боротьба велетнів», 1926 р.

884. Відгуки на картину «Боротьба велетнів»: [Ред. ст.] // Кіно. — 1926. — № 4. — Лютий. — С. 17.
885. Громадський прогляд: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1926. — № 7(16). — 16 лютого. — С. 11.

Репертуарного Комітету, і якщо фільма не захоплює глядача, то тільки тому, що випуск її трохи запізнився. Якби фільма з'явилася рік, півтора назад, вона була б актуальніша. Дещо слабка сюжетна сторона фільми повністю покривається блискучою технікою постановки і зйомки.

Прекрасна фотографія, хороші декорації і освітлення, і блискучий монтаж, усе це разом узяте ставить «Боротьбу велетнів» поряд із кращими картинами нашої радянської кінематографії. Особливо слід виділити 9-у частину фільми, не перевершену ще в радянській кінематографії; на 9-ій частині можуть вчитися наші кінопрацівники, як вони вчаться на «Парценикі "Потьомкіні"». Наростання дії, що подається в цій частині фільми, доводить глядача до великої напруги і вдало в останню мить дає розряд цій напрузі. Між іншим, рецензії, що відмічали великі недоліки картини, не могли обійти мовчанням ці вдалі місця, і навіть порівнюють «Боротьбу велетнів» в цій частині з роботою світового режисера Грифіта. Таке порівняння свідчить на користь і режисера, і фільми в цілому. На нашу думку, фільма завдяки цілому ряду технічних досягнень, поза сумнівом, викличе інтерес у кіноглядача і користуватиметься великим успіхом»[886].

У наступному номері журналу, рецензент в основному розділяв оптимістичну точку зору Хелмно:

«До цієї фільми ВУФКУ довго і ґрунтовно готувало глядача, посилено її рекламувало, надавало право чекати від неї чогось виняткового. На жаль, у дійсності виявилося не зовсім так. Правда з технічного боку картина зроблена чудово і може успішно конкурувати з будь-якою першокласною закордонною. А це вже багато означає, бо до останнього часу наші фільми саме з технічного боку були слабкі. Робота оператора (Форестьє) заслуговує на усіляку похвалу, особливо в знімках заводу. Над цією частиною картини взагалі, мабуть, багато потрудилися. Хороші конструкція. Режисер уміло користується ритмікою мас, уміє створювати наростання. Значно слабкіше фінальні сцени нічного бою. Є окремі яскраві моменти, місцями ефектне освітлення, але в сумі вийшла стомлююча плутанина. Артисти підібрані уміло — вони досить типові для своїх ролей. Неначе зроблено усе, що потрібно: ставили не скупившись, неспішно — ретельно, режисер постарався і оператор прекрасний, і актори непогані, а картина все-таки вийшла не цікава, нудна»[887].

Проте рецензенти російських видань «Робочий клуб», «Життя мистецтва», «Новий глядач», «Робітник і театр» та ін. у своїх оцінках були категоричніші. Наведемо в хронологічному порядку фрагменти деяких рецензій, що дозволили судити про відношення до цієї картини критиків РРФСР :

«…Тут є усе: і герой — маса (завоювання нового театру, нового мистецтва), і стара мелодрама, де усе заздалегідь можна передбачити, де найдраматичніші моменти не хвилюють, не захоплюють, бо глядач вже бачив їх в цілому ряду інших мелодрам. Зв'язок між тим і іншим елементом слабкий, дія позбавлена переконливості. Та при усьому цьому, переглядають фільму з цікавістю. Це тому, що усі можливості, які має в розпорядженні ВУФКУ, використані для того, щоб зробити її кращою. Гра артистів хороша і моментами захоплює, незважаючи на недоліки

886. Тов. Хелмно о «Борьбе гигантов» // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 16. — 9–16 березня. — С. 5.
887. В. Р. Вказ. пр.

сценарію. Прекрасні картини працюючого заводу. Хороша музика, що супроводжує дію, особливо в роботі заводу і в музичному оформленні бою. Найбільш вдалим потрібно визнати, звичайно, фінал, де в картині бою постановка досягла колосальних успіхів. Одноманітний сірий фон змінився на екрані блискучими світловими ефектами. Розриви снарядів дають максимум реальності, і якщо в перших частинах помічаються недоліки, то усі вони спокутуються завершальною сценою.

У картині є дещо зайве, головним чином, в детальному зображенні життя буржуазії, але, загалом, вона, поза сумнівом, матиме успіх, і чим швидше вона потрапить на екран робочого клубу, тим краще»[888].

«…Автори «Боротьби велетнів», спокусившись «світовими масштабами», захотіли дати широко узагальнену, майже символічну картину класової боротьби «взагалі», поза реально-певним часом і місцем, надмірно згустивши фарби у фабулі і характеристиках. Не ново, неправдоподібно і вкрай кустарно! Добрих три чверті стомливо-довгої фільми зайнято «розгулом буржуазії». Він зображається убого-провінційними домашніми засобами — фокстрот, ресторан… знову фокстрот і знову ресторан! Смішні фантастичні машини, винайдені лиходіями-інженерами для заміни робочих рук, фабричні майстри — мерзотні насильники і шпигуни, претензійні напівграмотні написи англійською мовою, нестерпно солодкі пролетарі і комуністи, — такий увесь нескладний «комплект» наївних агіт-маріонеток, з яких по пошарпаному трафарету зібрана ця тупа фільма. В той же час — в ній є хороший акторський матеріал, умілі і цікаві знімки оператора Форестьє, нарешті, в монтажі останньої частини (повстання) проявлена велика кінематографічна грамотність.

Прикро, що заради наполегливих, не вперше виявлених прагнень ВУФКУ до фальшивої «грандіозності» — на «Боротьбу велетнів» витрачено стільки цінної енергії виробництва»[889].

«На помилках вчаться. Хто цього не знає? А ось ВУФКУ, дійсно, не знає. Услід за «Гамбургом» випускається «Боротьба велетнів». Теж бойовик, теж на тему повстання західного пролетаріату, і теж жертва нічим не приборканого захоплення «великими полотнами». Тож, т. з. бойовики не дають, ймовірно, спокою одеським кіномайстрам.

Епізоди Гамбургського повстання змінюються цього разу епопеєю боротьби «труда» з «капіталом» (так би мовити, у світовому масштабі). Але суті це не міняє. Уся «накручена» сюжетика фільми (у тому числі і найважливішого — сцени повстання) змазується, подається шаблонно і сприймається холодно. Просто кажучи, з фільми без жодної шкоди і жалю може бути вирізано багато кадрів, що нічого, крім втоми, у глядача не викликають.

Найкраще і єдино цікаве, що є в цих фільмах, — це зображення індустріальних мотивів і сцен на екрані. Але ж це успіх, так би мовити, хронікального порядку. Будь це просто хроніка, не розбавлена ні позами, ні жестами, ні претен-

888. Ард. Боротьба велетнів (Борьба гигантов) ВУФКУ / Ард // Рабочий клуб. — 1926. — № 3(15). — Март. — С. 12.
889. Шатов Л. «Борьба гигантов» / Лев Шатов // Новый зритель. — 1927. — № 43(198). — 9 августа. — С. 13–14.

зіями на художню фільму, — було б куди пристойніше і краще! Дуже характерний для згаданих вище творів ВУФКУ — фінал «Боротьби велетнів». Зображаються вуличні бої пролетаріату з найманими військами буржуазії. Відбувається «остання», «запекла» сутичка. Завдання — самі розумієте — грандіозне. Потрібно натиснути. І режисер «натискає на кількість», забувши, очевидно, про якість. На екрані — сум'яття, метушня, замішання. А найголовніше — емоційний зв'язок глядача з екраном — поривається безнадійно. Пафосу боротьби глядач не відчуває абсолютно. Працю режисера, оператора і цілої армії статистів змарновано.

Врешті-решт, відчуваєш досаду: як це можна із спокійною совістю так неекономно, без смаку і шаблонно створювати радянські фільми! Ні, рішуче ВУФКУ необхідно стати поскромніше у своїх бойовикових замашках»[890].

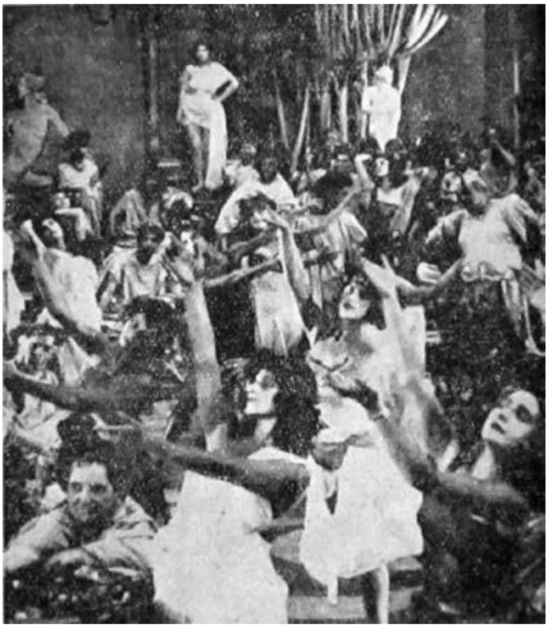
«Ось чудовий матеріал для вивчення реакцій глядацької зали. Спочатку веселий сміх, що викликається не в міру красномовними і безграмотними написами-поясненнями. Потім — судорожне позіхання. І, нарешті, — легке дезертирство глядача, що не має сили дочекатися закінчення фільми, що видається нескінченною. Втім, деякі витримують і увесь сеанс, мирно засинаючи у своїх кріслах. Це вже четверта фільма ВУФКУ, яке впродовж останнього часу досить часто поставляє картини на наш екран. І усі ці картини переконують в катастрофічному стані художньої роботи на українських кінофабриках. Жодна фільма не відрізняється хоч скільки-небудь грамотним відношенням до справи. Немає ні режисера, ні актора, ні оператора, ні художника, на яких можна було б зупинити увагу. Це відноситься і до таких «бойовиків», як «Боротьба велетнів». Декілька десятків павільйонів, сотні учасників, десятки всіляких артистів — «дирекція», так би мовити, «не зважає ні на які витрати». А результати виходять більш ніж незадовільні.

Картина хвора на ті хвороби, які вже давно вилікувані в радянській кінематографії. Перше — це бажання втиснути в один сценарій мало не усю історію робочого руху з неодмінною ще паралельною індивідуальною інтригою. І ще неодмінно потрібно показати, як розкладається буржуазія, тому в картині капіталісти невпинно п'ють, їдять і танцюють. Потім несподівано спалахує революція, і оскільки приходить вже термін кінчати і без того тривалу дію фільми, то сценарист і режисер легкістю вражаючою скидають ярмо капіталізму. «Всім, всім, всім» — «кінець» сповіщають завершальні написи. Від недоладних без смаку декорацій, від фальшивого акторського ламання, від безграмотних написів — віє такою глибокою провінцією, таким художнім убозтвом, що мимоволі напрошується питання — чи можна допускати безграмотних людей до безвідповідальної розтрати кіноплівки, що з таким трудом дістається радянському кіно.

Висновок один: доки українська кінематографія штучно відгороджуватиметься від загальної роботи радянського кіно, доти випуск всіляких «Алімів», «Боротьби велетнів» триватиме на шкоду загальній справі…»[891].

Третій фільм інтернаціональної команди — «Спартак» (1926; сцен.: Г. Шкурупій, М. Гальперін; реж. Е. Мухсін-бей; опер. М. Гольдт; худож.

890. Кадров. Борьба гигантов / Кадров // Жизнь искусства. — 1927. — № 49(1176). — 6 декабря. — С. 13.
891. Б. М-г. «Борьба гигантов» / Б. М-г. // Рабочий и театр. — 1927. — № 50(169). — 13 декабря. — С. 14.





Кадри з фільму «Спартак», 1926 р.





Г. Байзенгерц) по однойменному роману Р. Джованьоллі про повстання рабів під проводом Спартака, став розчаруванням для глядачів і критиків[892].

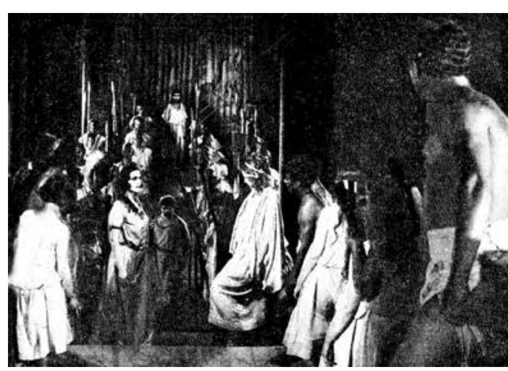
Цікаво відзначити, що в РРФСР, за повідомленням рецензента журналу «Життя мистецтва», в рекламі «Спартака» інформація про кінофабрику, що випустила картину, не давалася, але і не стверджувалося, що картина іноземного виробництва. Просто повідомлялося: «драма з римського побуту». Автор також висловив їдкі зауваження відносно самого «римського побуту» і акторської майстерності:

«Матеріалу з римського побуту тут багато, але віднеслися до цього матеріалу гумористично. Якби древні римляни могли воскреснути і прийти на сеанс «Спартака», вони, напевно, багато б сміялися: «яка хороша комічна стрічка!». Але наш глядач зовсім не сміється, думаючи, що йому показують трагедію. А на екрані — просто стрічка з римського життя, поставлена в українському ательє турецьким режисером, знята німецьким оператором і розіграна російськими ак-

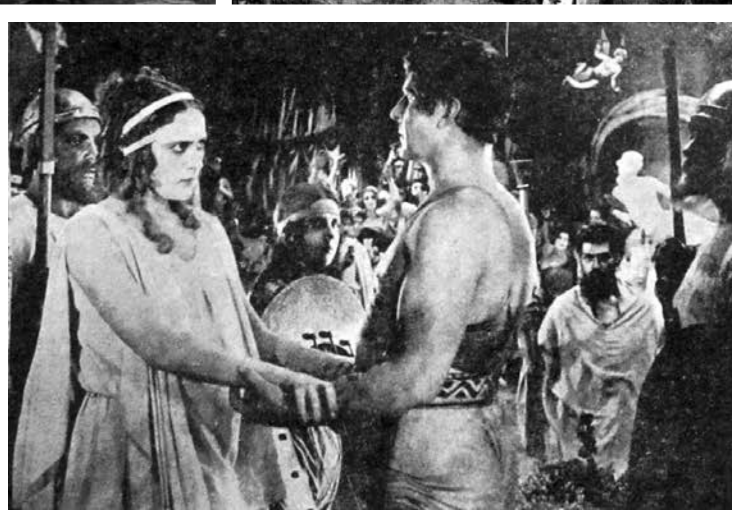
892. Мог[илев]ский Л. В центре украинского кинопроизводства // Театральная неделя. — 1926. — № 10. — 3 июня. — С. 12.







Кадри з фільму «Спартак», 1926 р.







Кадри з фільму «Спартак», 1926 р.







торами. До речі — про акторів. Наскільки невиразний Мінін в «Спартаку»! У позаминулому номері журналу я говорив:

«Наскільки приголомшивий Мінін у «Вибоїнах»! Ось живий приклад того, що актор в кіно — не самостійна цінність, а тільки матеріал в руках режисера»[893].

Розгромну рецензію на фільм «Спартак»[894] на сторінках видання «Новий глядач» написав і впливовий російський критик Лев Шатов:

«Автори фільми використали сюжет «Спартака» лише як привід для нагромадження декоративних моментів, що відповідають їх сумнівним естетичним уявленням про старовину. Прагнучи зобразити, як би там не було, «справжнісінький» древній Рим, вони не пожаліли часу і засобів. Сотні людей наряджено в туніки, хітони, тоги, лати та інший древній одяг. Удосталь побудовано всякого роду античних храмів. Сценарій по самі вінця захаращено боями, процесіями, зборищами, бенкетами і т. п. давньоримським проведенням часу. Актори болісно намагаються зображати благородних римлян, обачливо, зважаючи на псевдоантичну пластичність; древній одяг сидить на них мішком і сковує як кайдани. Нарешті, сама історія повстання Спартака (яке було, по суті, стихійним проявом класової боротьби) зведена у фільмі до безглуздо романтичної придворної інтриги навколо ідеально героїчної фігури — «могутнього красеня» Спартака.

Елементів кінематографу як самостійного мистецтва у фільмі немає. Уся вона зовні зроблена по рецепту старовинної кіноіталійщини: підфарбовані рожевим і блакитним схід і захід сонця, примітивні і мертві «скульптурні» композиції замість динамічних кадрів, сліпа товкотня у масовках замість організованого руху — усе це дуже нагадує «Юліїв Цезарів» часів італійського панування на кіноринку. «Спартаком», на щастя, не вичерпується продукція ВУФКУ. Останні фільми, що демонструвалися у нас, — «Свіжий вітер», «Два дні» та ін. — показують, що на Україні є і справжні кінематографісти, які черпають матеріал для своєї роботи в радянській сучасності, а прийоми — в сьогоднішніх принципах кіномистецтва. Але «спартаківська» тенденція у кіновиробництві ще жива, і не лише на Україні. Зруйнувати цю тенденцію не словом, а ділом, завоювати екрани потрібною і хорошою фильмою настільки, щоб «Спартакам» не залишалося місця, — такий шлях боротьби за нову, радянську кінематографію»[895].

Ще одна картина на іноземному матеріалі — «Тіні Бельведера» (1926, сцен. А. Золін-Френч; реж. О. Анощенко), також пройшла практично непоміченою. Це був фільм з безглуздим сюжетом про польського офіцера, який наперекір усім збирається одружуватися на єврейці. Але колишня наречена героя, із помсти, умовляє одного з міністрів звинуватити молодих людей у державній зраді[896]. Про п'ятий фільм на іноземному матеріалі випуску 1926 року — «Непевний багаж» (сцен. О. Золін-Френч; реж. Г. Гричер-Чериковер) зазначалося в підрозділі «Комедії».

893. В. Н. Спартак / В. Н. // Жизнь искусства. — 1928. — № 26(1185). — 7 февраля. — С. 18.
894. Фільм «Спартак» був визнаний «шедевром халтури» і його висміяно в романі «Золоте теля» Ільфа і Петрова. Також про режисера див.: Арди Ю. Что на Востоке? Турецкая Калифорния (беседа с Мухсин-бей Эртогрул) // Кино. — 1925. — № 24.
895. Шатов Л. «Спартак» / Лев Шатов // Новый зритель. — 1928. — № 5(212). — 31 января. — С. 13.
896. Экран: [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1926. — № 11(114). — 16 марта. — С. 16; Нові кінофільми ВУФКУ: [Ред. ст.] // Культура і побут. — 1926. — № 33. — 17 серпня. — С. 6.

Як зазначалося в підрозділі «Експортно-імпортна діяльність ВУФКУ» фільми, в яких було представлено закордонне життя, викликали кепкування з боку іноземних покупців. Для них такі фільми були комедійними, оскільки фальшиво відбивали закордонне життя: фактуру людей, будівель, вулиць, костюмів і т. д.

Приміром, у фільмі «Боротьба велетнів», дія якого розгортається в одній з країн Західної Європи в 1920-і роки, один із героїв читає дореволюційну харківську газету «Південний край»[897]. Кадри Парижу у фільм «Проданий апетит», зняті в Києві на Хрещатику і біля оперного театру, легко пізнавалися на сеансах і викликали регіт у киян[898]. Така ж реакція була і у ленінградців:

«“Непереможні” знімалася на одеській фабриці ВУФКУ. Тема фільми — боротьба іноземних («узагалі» озагальнених) робітників з капіталістами і фашистами. Але, де ж, знімати закордон? Вирішили —



Кадри з фільму «Тіні Бельведера», 1926 р.

897. Фактографическая история кино в Украине. 1896–1930. Т. 1. / Авт.-сост. В. Н. Миславский. — Харьков: Торсинг плюс, 2013. — С. 219.

898. Полторацький О. Етюди до теорії кіна / Олексій Іванович Полторацький. — К.: Укртеакіновидав, 1930. — С. 44–45.

у Ленінграді. У підсумку — «закордон» сприймається глядацькою залою одностайним реготом: американська піхота, що марширує по … Міжнародному проспекту, зіткнення робітників з поліцією біля … Ермітажу, «іноземні» газетярі, що біжать по … ленінградському Пасажу, демонстрація «закордонних» робочих … біля арки Головного штабу, штаб фашистів … біля колони Ісаакіївського собору та інші примітні речі …».[899]. Також неправдоподібно був показаний і Нью-Йорк у фільмі «Непевний багаж»: «полісмени, мотоциклети і російська пожежна команда»[900] .

Захоплення ВУФКУ випуском фільмів на іноземному матеріалі, пік якого припадає на 1926 рік, викликав чимало критики з боку і українських і російських критиків. Подібна реакція була викликана і, як відзначалося вище, неправдоподібним показом Заходу, здорожчанням кінопостановок і, головне, через відхід від актуальних тем радянського суспільства. Опублікована в журналі «Кіно-фронт» рецензія А. Бакова на «іноземні» фільми ВУФКУ 1926 року, відбивала погляди сучасників на такі фільми:

«Всяка спроба поставити монументальну річ з іноземного життя неминуче призведе до халтури, до провалу внаслідок відсутності необхідної натури, іншого темпу життя і т. д. На одних павільйонах тут не виїдеш, особливо з причини тенденції радянського кіно до охоплення широких соціальних явищ. На жаль, наша кінопромисловість, принаймні, судячи з діяльності ВУФКУ, не засвоїла ще цієї очевидної істини. Після провалу на російських екранах такої дорогої «Боротьби велетнів» — цієї безнадійної спроби інсценувати на натурі фабричної Одеси грандіозний соціальний конфлікт в деякій високо капіталістичній країні Заходу, ВУФКУ поставило доморослий «Гамбург» і не особливо дотепну комедію «Непевний багаж». <…> Тут знову намагаються переконати публіку, що Одеса дуже схожа на Нью-Йорк, а скромні чорноморські пароплави — на океанські трансатлантики на кшталт «Мажестіка». Невже діячі ВУФКУ і дійсно вважають радянського глядача (не говорячи про іноземного) так-таки повним кретином?

Тепер ВУФКУ приступило до постановки грандіозної фільми з античного життя «Спартак». Постановка ця вимагає величезних витрат на реквізит, споруди

899. Разумовский А. Наши «заграничные» фильмы / А. Разумовский // Жизнь искусства. — 1928. — № 19(1198). — 8 мая. — С. 9.
900. Советская фильма: [Ред. ст.] // Советское кино. — 1926. — № 6/7. — С. 31.

і т. д. <…> В межах України немає відповідної натури для відтворення Південної Італії, де відбувається дія «Спартака», що неминуче призведе до спорядження тривалої експедиції на Кавказ. А наскільки збільшують експедиції витрати на постановку, знають усі близькі до кіно люди. І в результаті півмільйонної постановки вийде фільма, сюжет якої був вже не раз використаний на заході (між іншим відомою фірмою Чінес, що спеціалізувалася на таких постановках) за сприятливіших умов і можливостей. Навряд чи, нове дітище ВУФКУ зможе конкурувати із закордонними «Спартаками», «Мессалінами» і «Теодорами». Воно заздалегідь приречене на провал і у нас, і за кордоном. Але ВУФКУ не сумує і ставить… «Таміллу», драму з життя африканських колоній. Цікаво, чи збирається ВУФКУ посилати експедицію в Африку, чи буде халтурити на місці. І в тому, і в іншому випадку вітати його, напевно, не доведеться.

Настав час радянській кіногромадськості звернути серйозну увагу на це згубне захоплення іноземщиною. Адже декілька монументальних картин — це вже мільйони карбованців, викинутих на вітер. Те, що монопольний прокат дозволяє бути марнотратним — ще не є виправданням»[901].

Керівництво ВУФКУ вважало, і очевидно резонно, що іноземні фахівці не лише професіональніші, але і, природно, краще знаються на побуті і поведінці іноземців. У 1927–1928 роки іноземці, як і раніше, беруть участь у роботі над фільмами на іноземному матеріалі. Художник Г. Байзенгерц і оператор М. Гольдт працювали над «американськими» картинами ВУФКУ: «Непереможні» — про боротьбу американських робітників з «капіталістами і профашистськими організаціями» (1927, сцен.: М. Княжанський, А. Кордюм; реж. А. Кордюм)[902] і «Джиммі Хіггінс» — по однойменному роману Е. Сінклера про ідейного американського робітника під час Першої світової війни (1928, сцен: Й. Бабель, Г. Тасін; реж. Г. Тасін)[903].

Картина «Непереможні» пройшла практично не поміченою. У одній із небагатьох рецензій критикувалася відсутність міцного ідеологічного фундаменту, інтриги і нарочито агітаційні написи[904].

Картина «Джиммі Хіггінс» отримала ширший відгук в пресі. Про постановку «Джиммі Хіггінс» ходили різні чутки і пересуди. ВУФКУ досить широко рекламувала майбутню кінопостановку. Так, бакинський журналу «Театр і кіно» за три роки до випуску картини повідомляв, що режисер А. Лундін відряджається ВУФКУ до Німеччини для постановки картини «Джиммі Хіггінс»[905]. Фільм був очікуваним, оскільки однойменна театральна постановка Л. Курбаса в «Березілі» йшла з величезним успіхом, звичайно, і завдяки А. Бучмі — виконавцеві головної ролі і в спектаклі, і у фільмі. Георгій Тасін в інтерв'ю про роботу над фільмом, відзначав, що «Джиммі Хіггінса» знімали у складних умовах:

901. Баков А. Дорогие ошибки: (Письмо из Одессы) / А. Быков // Кино-фронт. — 1926. — № 4/5 (7/8). — С. 40.
902. Наше кіновиробництво: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 17(58). — 3 травня. — С. 9; Швидлер А. «Непереможні» / А. Швидлер // Кіно. — 1927. — № 15/16(27/28). — Серпень. — С. 6.
903. Ятко М. Столикий Джиммі / М. Ятко // Кіно. — 1927. — № 23/24. — С. 2–3; Тасін Г. Пройдений шлях / Георгій Тасін // Радянське кіно. — 1937. — № 7. — Листопад-грудень. — С. 34.
904. Разумовский А. Вказ. пр.
905. ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театр и кино. — 1925. — № 2. — 3 ноября. — С. 14.





Кадри з фільму «Непереможні», 1927 р.

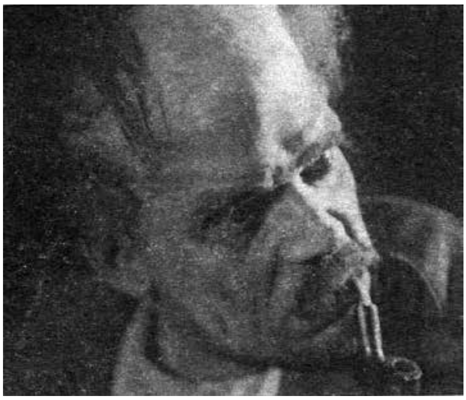




«…Це картина великого масштабу, з американського життя, вимагала широких технічних можливостей. — Відмічав режисер. — Крім того, сценарій драматургічно побудований дуже хистко, сюжет майже без інтриги. Через автобіографію однієї людини потрібно було показати епохальні події — війну, революцію. Перед нами стояло важке завдання — показати маленького, іноді смішного американського робітника, що виріс і виховувався в гущі соціал-погоджувального оточення. Потрібно було ще показати, як ця маленька людина, що переродилася Жовтневою революцією, стає справжнім героєм — символом і прапором…»[906].

У інтерв'ю, Тасін, як би виправдовувався, можливо, передчуваючи щонайповніший провал своєї картини. Причому, принизливу критику картина отримала

906. Режисери про постановки т. Тасін // Театр, клуб, кіно. — 1928. — № 35(136). — 25 марта. — С. 17.




А. Бучма у фільмі «Джиммі Хіггінс», 1928 р.

і від російських, і від українських критиків. Найбільше критикувалася акторська робота А. Бучми, нікчемні декорації, надмірний натуралізм:

«Кіно обкрадало літературу дуже часто і, майже завжди, дуже невдало. Тим гірше для кіномистецтва. Випадки ж справжнього знущання з обох мистецтв відразу, все-таки, одиничні. І замовчувати їх злочинно. Тільки тому, слід говорити про чергові вправи української кінематографії в області обкрадання літературних сюжетів — про інсценування для екрану «Джиммі Хіггінс». Важко кваліфікувати те, що в цій фільмі зроблено, важко тому, що більш приголомшливої безграмотності, безсоромнішої недобросовісності, мабуть, ще не зустрічалося, навіть в сумній практиці ВУФКУ. <…>



Ю. Солнцева і К. Кошевський у фільмі «Джиммі Хіггінс», 1928 р.

Автори екранізованого «Джиммі Хіггінса» обрали останнє. Без зв’язку, без сенсу, понасмикавши з роману окремі епізоди, режисер і сценарист заквічали їх всілякими ефектами, далеко не високої якості. Тут і «американський монтаж», і увігнуті дзеркала і щедра піротехніка. Дешевий символізм поступається місцем абсолютно опошленому експресіонізму в зображенні епізодів з американськими мі-











Кадри з фільму «Джиммі Хіггінс», 1928 р.



льярдерами. Потім картина змінюється грубим натуралізмом, що переходить межі будь-якої естетики. Огидливі сцени операції, знущання над Хіггінсом можуть бути порівняні лише з натуралістичним зображенням мук грішників у середньовічних містеріях.

Потворні декорації, безпорадна акторська гра, повна відсутність розуміння основ кіномистецтва зробили свою справу. Революційний роман на екрані став пасквілем на революцію. Хіггінс у виконанні Бучми — недорозвинений кретин, що смішно і безглуздо метушиться з місця в кар'єр та заявляє про свої революційні почуття. <…> І без того недалекий у зображенні ВУФКУ, Хіггінс божеволіє. Після усіх жахів вирішують дати «бадьорий» фінал. Божевільний Хіггінс марить, в його маренні миготять власні двійники, якісь тіні. «На зміну піде столикий, сторукий Хіггінс» — свідчать написи. Спасибі за такі побажання зміни одного божевільного — сотнями!»[907].





Кадри з фільму «Джиммі Хіггінс», 1928 р.

«…І хіба можна не пожаліти того режисера, який, беручись показати на екрані Джиммі, спромігся тільки на безглуздий, з провалами і перескоками, переклад Сінклеровського «Джиммі Хіггінса», що в сучасному житті не побачив нової надзвичайної особистості Джиммі і свою творчість показав лише в надзвичайно невдалих символах?… Ось Джиммі стратив дружину і дітей… Помер товариш… Прочитав повідомлення про Жовтневу революцію; зайшов голодний до пивної; втратив свідомість, заснув… Його душать привиди пережитого. І раптом просить папір, чорнильницю і пише заяву, що хоче їхати добровольцем на війну. Схоже це на Сінклеровського «Джимми Хіггінса»? Схоже це на Курбасівського Джиммі, який йде на війну через соціал-демократичні помилки? <…> Цього режисер Тасін не зміг показати. Замість цього він показав багато наївних і сентиментальних

907. Мазинг Б. Киноиздевательство / Б. Мизинг // Рабочий и театр. — 1929. — № 3(226). — 13 января. — С. 9.

символів, аж до таких зворушливих кадрів, як пригнічені в гнізді пташенята Він довго мучить Бучму і робить ще тисячі непотрібних речей…»[908].

У 1930 році критик Адріан Піотровський поставив своєрідну точку в обговоренні фільму:

«…У такій, наприклад, фільмі, як «Джиммі Хіггінс» все нібито на місці, і «ідеологія» витримана, і немає буржуазної любовної інтриги, і діють, вірніше «засідають» робочі маси. Але усе це не більше ніж підробка, не більше ніж благонадійна кінематографічна відписка, що по суті прикриває відсутність і політичної, і художньої думки…»[909].

Три картини розкривали різні аспекти життєвих ситуацій країн Сходу. Про безправний стан жінки у країнах Сходу розповідала картина «Кіра Кіраліна» (1927, сцен.: М. Плесський, Є. Валерська; реж. Б. Глаголін)[910], яка, на думку рецензента журналу «Кіно і життя», «справляє враження марення», оскільки в ній не можливо виявити «сліди осмисленого змісту»[911].



Кадри з фільму «Кіра Кіраліна», 1927 р.

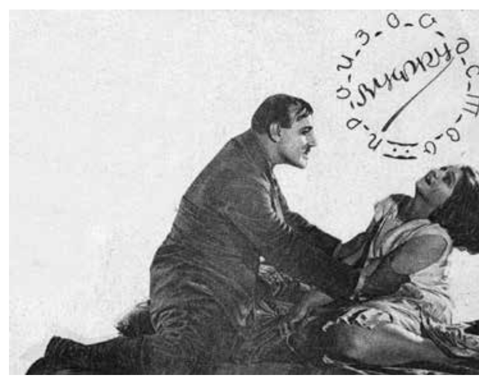


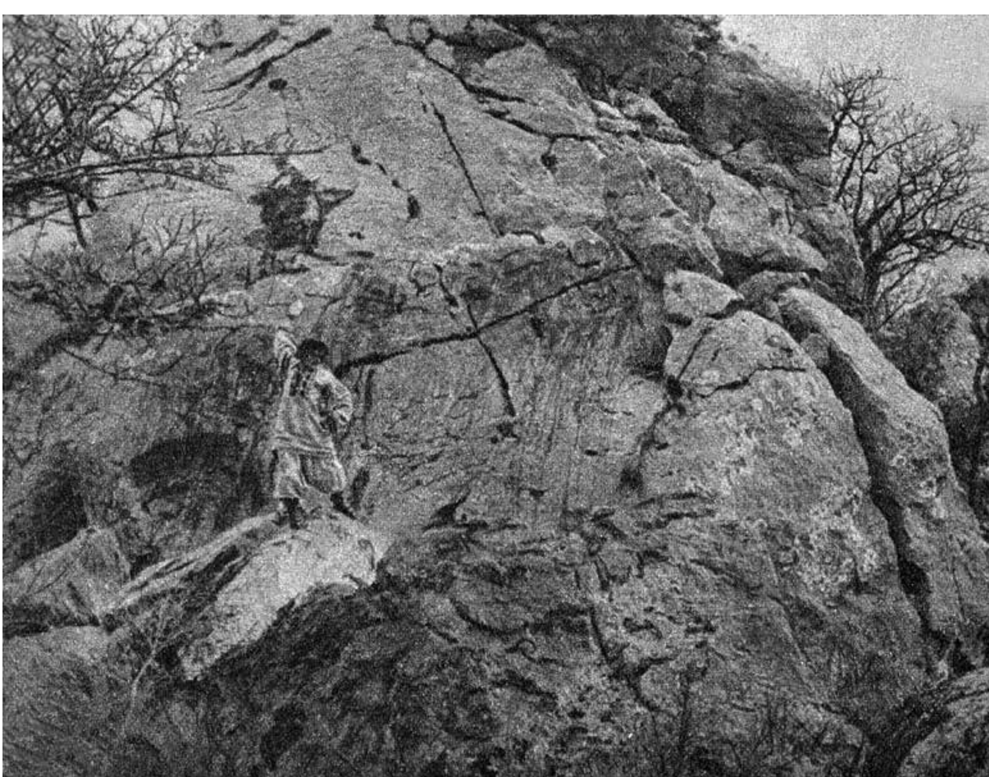
908. Хмурий В. Джіммі й «Джіммі Гіґґінз» ВУФКУ / Василь Хмурий // Культробітник. — 1928. — № 18(65). — Вересень. — С. 9.
909. Пиотровский А. Художественные течения в советском кино / Адриан Пиотровский. — Москва–Ленинград: Теакинопечать, 1930. — С. 18
910. «Кіра Кіраліна»: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1926. — № 7(16). — 16 лютого. — С. 11; Сухоребров П. «Кіра Кіраліна» / П. Сухоребров // Кіно. — 1926. — № 10. — Серпень. — С. 14–15.
911. «Большое горе маленькой женщины», «Ночной извозчик», «Накануне»: [Ред. ст.] // Кино и жизнь. — 1929. — № 3. — С. 12.















Кадри з фільму «Кіра Кіраліна», 1927 р.







Кадри з фільму «Кіра Кіраліна»,
1927 р.

Картину «Тамілла» (1927, сцен. Мораф) поставив знавець життя і устоїв Сходу, турецький режисер Е. Мухсін-бей. Екранізація однойменного роману Ф. Дюшена розповідала про трагічну долю жінки-мусульманки в одній із французьких колоній в Північній Африці[912]. Рецензент журналу «Життя мистецтва» відмічав:

«З роману Дюшена, узятого за основу, відібрані лише мелодраматичні моменти. Режисер Мухсін-бей (постановник горезвісного «Спартака») демонструє тут той бутафорськи-опереточний Схід, якого уникають тепер навіть третьосортні постановники. Не лише художнього чуття, але й елементарної технічної вправності у Мухсін-Бея немає. Дія сповнена неузгодженостей. Актори абсолютно не організовані й грають по-дилетантськи. Небагато вдалих кадрів слід віднести на рахунок хорошої роботи оператора Станке»[913].

912. Ремез Г. Фільм про Крам / Г. Ремез // Кіно. — 1927. — № 4(16). — Лютий. — С. 8–9; Тамила: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1926. — № 25(34). — 9 березня. — С. 18; До постановки картини «Таміла»: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1926. — № 25(34). — 26 жовтня. — С. 18.
913. Б. К. «Тамилла» Б. К. // Жизнь искусства. — 1928. — № 27(1205). — 1 июля. — С. 12.









Кадри з фільму «Тамілла», 1927 р.





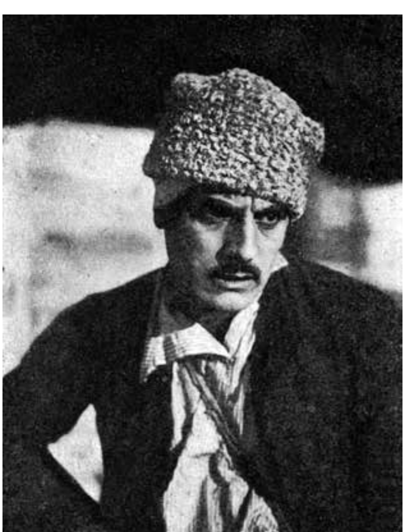


Кадри з фільму «Тамілла», 1927 р.



Фільм «Гість із Мекки» («Дорога вогню», 1930, сцен.: С. Уейтінг-Радзинський, В. Вальдо; реж. Г. Тасін) розкривав «підступний план» за допомогою «святого» управляти «забитими горцями»[914].

Дія трьох фільмів відбувається в Польщі: «Тіні Бельведера»(1926), про який йшлося вище, «За стіною» (1928, сцен.: Л. Поволоцький, А. Бучма; реж. А. Бучма) і «Греблю прорвало» («Леся», 1928, сцен.: Д. Фальковський, Л. Френкель; реж. М. Капчинський). Картина «Греблю прорвало» про боротьбу західно-українських селян з польськими поміщиками в 1920-і роки[915] провалилася. Не виправдала очікувань і картина «За стіною», яку поставив за висловлюванням одного із російських критиків, — «один із видатних кіноакторів Союзу» А. Бучма. Це був режи-



Кадри з фільму «Гребля прорвана», 1928 р.



914. «Дорога вогню»: [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 1(73). — Січень. — С. 2–3; Режисер Тасін про фільм «Дорога вогню» // Кіно. — 1930. — № 3(75). — Лютий. — С. 6; Фаейр М. Рапорт за півріччя / М. Фаейр // Кіно. — 1930. — № 11(83). — Травень. — С. 10.

915. «Леся»: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 13(114). — 1 сентября. — С. 12; «Леся»: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 21(122). — 22 ноября. — С. 12; Кінорежисери про свої постановки // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 37(138). — 21 апреля. — С. 7.





А. Бучма у фільмі «За стіною», 1928 р.

серський дебют актора, що виступив і співавтором сценарію. Преса відгукнулася на цю подію і надала можливість Бучмі поділитися методами своєї роботи над новим фільмом[916]. У основу фільму «За стіною» була покладена однойменна розповідь польського письменника Г. Данилевського. Фільм не зберігся і про його зміст можна судити лише по анотації, опублікованій у пресі :

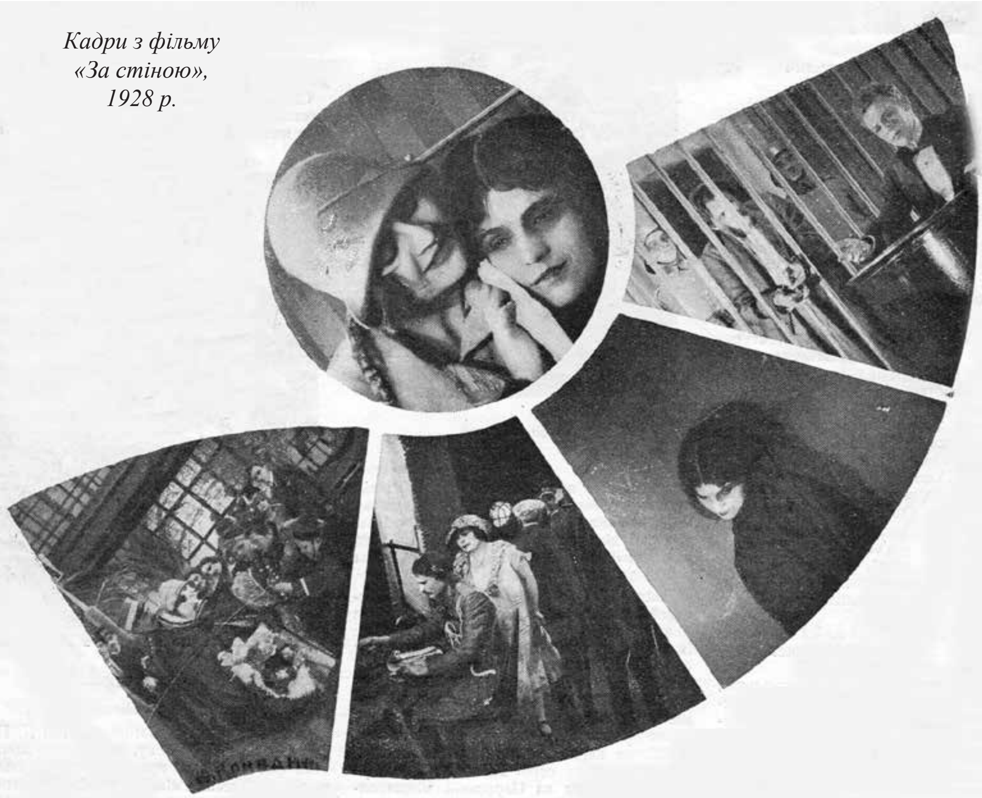
«У в'язницю заточено письменника Торчинського, який виступив проти загальноприйнятих буржуазних норм поведінки. Торчинський перестукується зі своєю сусідкою по камері і заочно закохується в неї. Через деякий час ув'язненого звільняють. Торчинському вдається втекти, і на Рів'єрі він зустрічається з Мартою і її сестрою-артисткою. Не знаючи в обличчя об'єкта своєї любові, письменник закохується в актрису. Сусідка по камері згодом помирає. Письменник виявляється нещасливим в любові — обраниця зраджує йому. Він бачить для себе лише один вихід — самогубство»[917].



В українській пресі рецензій на фільм Бучми розшукати не вдалося, а в РРФСР картина отримала негативний відгук.

916. Вираж. «За стеной» / Вираж // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 7(108). — 21 июля. — С. 12; Животовський І. Про фільм «За стіною» / І. Животовський // Кіно. — 1927. — № 19/20(31/32). — Жовтень. — С. 8–9; Кінорежисери про свої постановки тов. Бучма // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 36(137). — 4 апреля. — С. 13.
917. «За стіною»: [Ред. ст.] // Зоря. — 1928. — Ч. 6(42). — Червень. — С. 30.



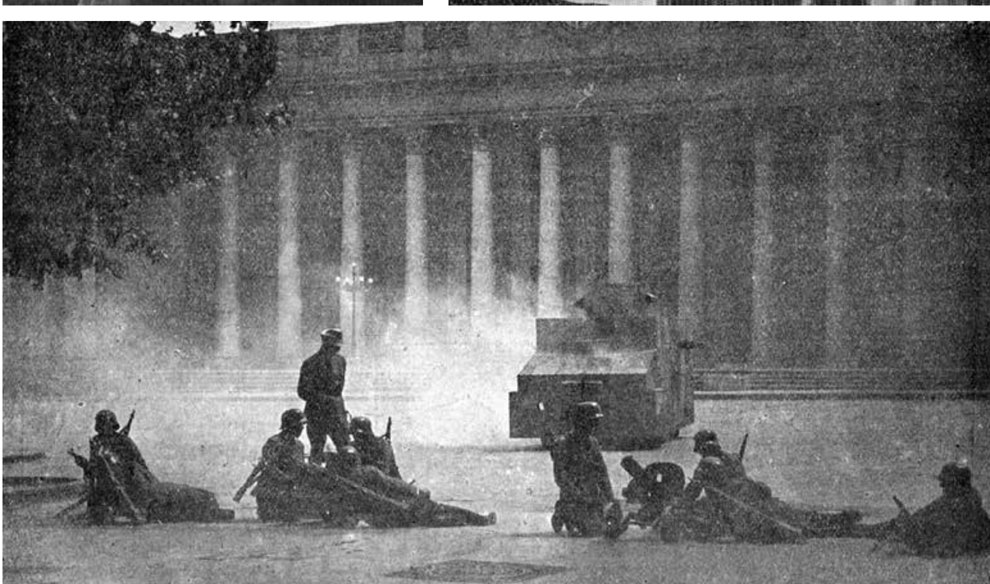


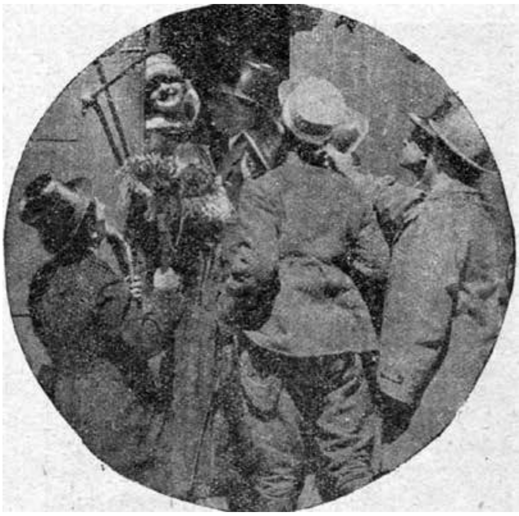
Кадри з фільму «За стіною», 1928 р.


З ФІЛЬМУ „ЗА СТІНОЮ“

















Кадри з фільму «За стіною»,
1928 р.

Незважаючи на те, що, на думку критика, Бучма «порівняно молодий, післяреволюційної формації кінематографіст» і в його біографії немає «вантажу традицій», результат його роботи — «жахливо вульгарна любовна історія, що претендує на психологічну глибину»[918].

Ще дві картини на іноземному матеріалі були присвячені подіям, пов'язаним із Румунією: «Суддя Рейтанеску» (1929, сцен. М. Панков; реж. Ф. Лопатинський) — про революціонера, що потрапив до «лап» румунського правосуддя, і «Все спокійно» (1930, сцен.: В. Березинський; реж. К. Томський) — про окупацію Румунією Бесарабії. На думку сучасників, «Суддя Райтанеску» як «зразок революційної романтики, цілком виправдовує себе», але при цьому має численні недоліки як-то: примітивна постановка і оформлення, затягнутий сюжет, погано зроблені макети, на яких видно натягнуту тканину, відсутність яскраво-вираженого фіналу[919]. Фільм «Все спокійно» взагалі не залишив ніякого сліду в пресі.

Немало було заплановано екранізацій творів іноземних письменників, але з різних причин зйомки або не починалися, або були призупинені: «Сто відсотків американської крові» (по однойменному роману Е. Сінклера)[920] «Дочка Іоріо» (за мотивами однойменної п'єси Г. Д'Аннунціо; сцен. З. Баранцевич)[921], «Залізна п'ята» (по Дж. Лондону)[922], «Карл Лібкнехт»[923]. Так і не були екранізовані три твори Г. Уеллса — «Машина часу»[924], «Невидимка»[925] і «Перша сокира» (сцен. Б. Турганов)[926]. Не відбулися і дитячі постановки: «Робінзон Крузо» (по Д. Дефо; сцен. С. Ветлугін; реж. О. Преображенська)[927] і дві екранізації М. Твена — «Принц і жебрак» (сцен. Балабан)[928] і «Пригоди Тома Сойєра»[929]. У самий розпал роботи були призупинені зйомки фільму «Братерство слова і динаміту» (з революційної боротьби румунської компартії; сцен. Абрамов; реж. П. Чардинін)[930].

918. «Язык стен»: [Ред. ст.] // Кино и жизнь. — 1929. — № 3. — С. 13.
919. Ноткін С. «Суддя Райтанеску» / С. Ноткін // Радянське мистецтво. — 1929. — № 3(22). — 30 жовтня. — С. 14.
920. Кино: [Ред. ст.] // Театр, литература, музыка, балет, графика, живопись, кино. — 1922. — № 1. — 9 сентября. — С. 15; Кинохроника: [Ред. ст.] // Театр. — 1923. — № 1/2. — 14–21 января. — С. 7; Производство: [Ред. ст.] // Театр и музыка. — 1923. — № 5(18). — С. 591.
921. Кино. — 1923. — № 2/6. — Февраль–март. — С. 43.
922. Кино: [Ред. ст.] // Татр, литература, музыка, балет, графика, живопись, кино. — 1922. — № 1. — 9 сентября. — С. 15; Кинопроизводство ВУФКУ: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № 1(15). — Осень 1923. — С. 11; Хроника кино: [Ред. ст.] // Художник и зритель. — 1924. — № 2/3. — С. 134.
923. Экран. — 1923. — № 1. — С. 23.
924. Экран. — 1923. — № 1. — С. 23; Театр, литература, музыка, балет, графика, живопись, кино. — 1922. — № 8/9. — С. 28; Календарь искусств. — 1923. — № 5. — С. 15; Кинохроника: [Ред. ст.] // Театр. — 1923. — № 5/6. — 10–20 февраля. — С. 13.
925. Театр, литература, музыка, балет, графика, живопись, кино. — 1922. — № 8/9. — С. 28; Календарь искусств. — 1923. — № 5. — С. 15; Кинохроника: [Ред. ст.] // Театр. — 1923. — № 5/6. — 10–20 февраля. — С. 13.
926. Нові сценарії ВУФКУ: [Ред. ст.] // Культура і побут. — 1927. — № 27. — 23 липня. — С. 8.
927. Пролетарий. — 1923. — 9 сентября; Література, наука, мистецтво. — 1923. — № 3. — 23 октября; Більшовик. — 1923. — № 7. — 18 ноября.
928. Нові сценарії: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 14/15(55/56). — 12 квітня. — С. 13.
929. Про нові картини ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 7(77). — 21 лютого. — С. 15.
930. Чардинін П. Кінорежисери про свої постановки / Петро Чардинін // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 36(137). — 4 апреля. — С. 13; Нові сценарії: [Ред. ст.] // Зоря. — 1927. — Ч. 7(31). — Липень. — С. 24; Какие сценарии приняты ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 11(112). — 18 августа. — С. 5; Новые сценарии: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1927. — № 18(70). — 15–21 березня. — С. 7.

6.9 Хронікальні фільми, культурфільми й анімація



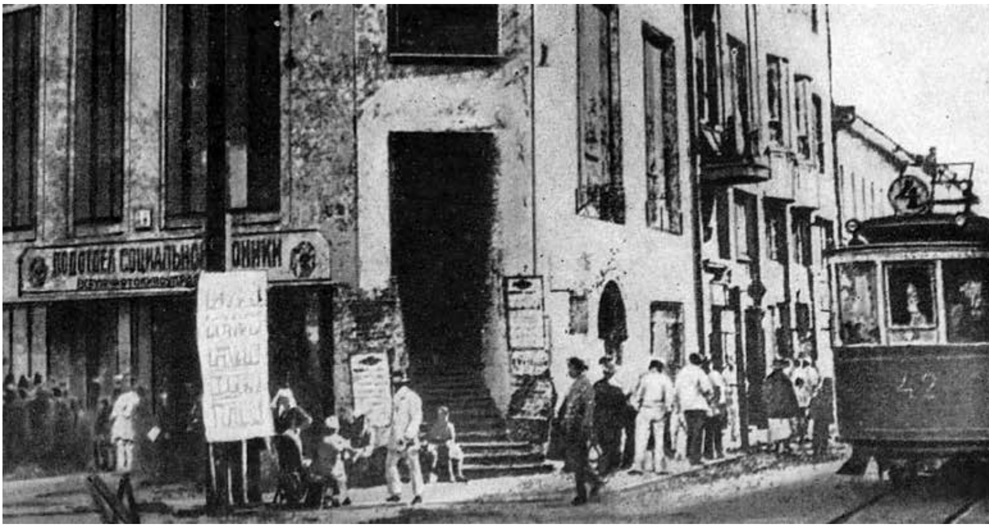
Кадр із кінохроніки «Маневри ЧОП Одеської губернії», 1923 р.

Після реорганізації Всеукраїнського кінокомітету у ВУФКУ в Україні триває зйомка кінохроніки і агітфільмів. За повідомленнями преси, у березні-квітні 1923 року було знято 3 000 метрів соціально-побутової хроніки, яку планували випускати як окремі випуски і кіножурнали, а також три агітфільми: «Пам’яті великих комунарів», «Від мороку до світла» (про боротьбу з безграмотністю; реж. М. Салтиков), «Історія 1-го травня» (з історії революційного минулого на Заході; реж. С. Ценін)[931].

Паралельно у 1922–1923 роках Фотовідділом ВУФКУ було зроблено більше півтори тисячі фотографій (за 1922 рік зроблено 894 фотографії), які компонувалися в серії по темах і передавалися школам, робочим і червоноармійським клубам. Готувався випуск спеціального альбому революційного руху, що ілюструє історію та історію партії[932]. Також були намічені і теми майбутніх фотоальбомів: «революційна романтика і побут», «історія революції і партії», «соціальні теми», «виробництво і наукова організація праці»[933].

Серед хронікальних фільмів преса найчастіше відзначала: «Великий Жовтень» (1922; монтажний фільм; реж. В. Гардін), «1 травня в Харкові» «VII-а Всеукраїнська партконференція в Харкові» (обидва 1923), «Траурна процесія похоронів В. І. Леніна в Харкові» (1924) та ін. Проте велика частина кінохроніки випускалася у рамках кіножурналів: «Хроніка ВУФКУ» (1923), «Маховик» (1924–1925), «Кінотиждень “Маховика”» (1925), «Кінотиждень ВУФКУ» (1925–1929), «Кіножурнал» (1929–1931).

931. Агитационная работа ВУФКУ: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923. — № 13. — С. 14; Украина и Крым: [Ред. ст.] // Кино. — 1923. — № 3(7). — Апрель–май. — С. 40; Украина и Крым: [Ред. ст.] // Театр. — 1923. — № 15. — Май. — С. 13.
932. Экран. — 1923. — № 1. — С. 25.
933. Невский З. Кино на переломе / Захар Невский // Экран. — 1923. — № 1. — С. 4; Памятники революции: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № 3(17). — Октябрь 1923. — С. 11; Фото на службе революции: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № (4)18. — Ноябрь 1923. — С. 12.



Будівля відділу кінохроніки ВУФКУ в Харкові, 1923 р.

Кіножурнал Одеської кінофабрики «Хроніка ВУФКУ» був зроблений за типом щотижневої московської хроніки «Кіноправда», але не мав періодичності у випуску і виходив на екрани у міру накопичення матеріалу (вийшло близько дев'яти випусків). Разом із хронікальними сюжетами в журнал включалися агітаційні та ігрові короткометражки. Перший номер включав сюжети: «Святкування п'ятиріччя Червоної армії в Одесі», «Недільник у день Пасхи», «Розбиття сквера», «Подарунок одеських залізничників Іллічу», «Прибуття в Одеський порт германських тракторів», «Приїзд полковника Гаскеля», «1-й радянський пароплав, що відходить



Реклама ВУФКУ, 1923 р.

у Константинополь»[934]. Не було і чіткої системи в компонуванні журналу матеріалами. Не усі випуски складалися з пакету сюжетів. Приміром, восьмий випуск «Кінохроніки ВУФКУ» присвячено пуску домни № 3 на заводі ім. Петрівського в Катеринославі[935].

Щоб нормалізувати ситуацію з випуском кінохроніки при центральному управлінні ВУФКУ, в Харкові була обладнана спеціальна кінолабораторія. Лабораторія була забезпечена усім необхідним устаткуванням для можливості виконувати кінозйомки поточної хроніки, а також виробничих і наукових фільмів[936].

Влітку 1924 року ВУФКУ запускає у виробництво кіножурнал «Маховик», призначений для демонстрації в робочих клубах і сількслубах. Це був своєрідний симбіоз хронікальних сюжетів і короткометражних ігрових стрічок, скомпонованих хаотично. Прем'єра першого номера планувалася 1 серпня. Кіножурнал складався із чотирьох сюжетів: «Чорномор'я» (реж. Л. Шеффер), «Доброхім» (реж. С. Уейтінг-Радзинський), «Анкета XIII з'їзду РКП(б)», «Око за око», «Ряба телиця» (реж. В. Тезавровський)[937]. Частина хронікальних сюжетів була куплена у французької фірми «Пате» і російської Севзапкіно.

«"Маховик" не відкриває Америк. — Відзначав один із його авторів Уейтінг-Радзинський. — Він вважає за краще трохи відкривати УРСР. Він не захоплює «життя зненацька». Він просто схоплює його апаратом»[938]. Як недоліки Уейтінг відмічав неякісний переклад титрів із російської мови на українську, а потім назад на російську.

У пресі повідомлялося, вже проведено зйомки для другого випуску «Маховика»: хронікальні «5-й конгрес Комінтерну», «З'їзд комнезамів», «Завод ім. Марті і Бадіна», «Відкриття пам'ятника Артему у Бахмуті»; культурфільми «Польові шкідники і боротьба з ними», «Асканія-Нова»; ігрові «Вендета» (реж. Л. Курбас), «Аристократка» (реж. В. Ковригін); агітаційні «Руки геть від Китаю», «Від мороку до світла» (обидва — реж. М.Салтиков)[939].

Режисер-документаліст і монтажер Леонід Могилевський в доповідній записці дирекції Одеської кінофабрики писав в 1924 році:

«Спостерігаючи за постановкою роботи над кінохронікою на Україні і враховуючи те колосальне значення, яке може зіграти велику роль злиття міста і села, у справі інформації і просвіти мас, приходиш до висновку, що в постановку кінохроніки необхідно внести ряд значних поправок і дати їй певний напрям»[940]. Далі

934. Д. М. В Од. окр. фото-кино управы / Д. М. // Силуэты. — 1923. — № 11. — С. 21.
935. Экран. — 1923. — № 1. — С. 18–19.
936. Кино-лаборатория в Харькове: [Ред. ст.] // Пролетарий. — 1924. — № 34(152). — 10 Февраля. — С. 4; Коммунист. — 1924. — 1–3 февраля. С 1927 года кинолаборатория приступила к выпуску производственных культурфильмов, в частности о тяжелой индустрии. Див.: Нове мистецтво. — 1927. — № 5(46). — 1 лютого. — С. 18.
937. Більшовик. — 1924. — 24 вересня.
938. Уэйтинг [С.]. О «Маховике» / Станислав Уэйтинг-Радзинский // Силуэты. — 1924. — № 3(41). — 22 октября. — С. 19.
939. Кинохроника: [Ред. ст.] // Коммунист. — 1924. — № 149(1340). — 2 июля. — С. 4; Хроника кино: [Ред. ст.] // Коммунист. — 1924. — № 163(1354). — 18 июля. — С. 3; Открытие памятника Артему на экране: [Ред. ст.] // Коммунист. — 1924. — № 175(1366). — 31 июля. — С. 4; Більшовик — 1924. — 12 листопада; «Маховик № 2»: [Ред. ст.] // Правда. — 1925. — № 183(3114). — 13 августа. — С. 8.
940. ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 125. — Арк. 343.

Могильовський розкривав своє бачення постановки роботи кінохроніки. Зокрема він відмічав:

«Хроніка має бути своєчасною і злободенною, освітлювати усі події, досягнення, показувати життя, якою вона є, щоб змонтована в день зйомки хроніка з написами вирушала в Харків; уся хроніка має бути врахована; зняття кінохроніки проводити по раніше затвердженому плану; у штат правління ВУФКУ ввести групу у складі завідувача кінохронікою, оператора і адміністратора»[941].

Плани Могилевського так і залишилися в основному нереалізованими, але про оперативний випуск кінохроніки 7 травня повідомлялося в пресі:

«В день демонстрації протесту проти берлінського насильства — зроблена кінозйомка різних моментів демонстрації. Того ж дня стрічка демонструвалася в партійному клубі»[942].

У 1925 році ВУФКУ згортає випуск кіножурналу «Крутень», переходить на випуск повнометражних ігрових фільмів і починає випускати кіножурнал «Кінотиждень “Крутня”» з оглядом життя в СРСР і на заході[943]. Оператори Дмитро Фельдман і Григорій Дробин для нового кіножурналу зняли сюжети «З’їзд рад в АМССР», «Суд над ксьондзами», «Члени англійської робочої партії в Одесі» (все — опер. Д. Фельдман), «Єврейські землеробські колонії» (опер. Г. Дробин), «Першотравень» (опер.: Г. Дробин і Д. Фельдман)[944]. Оператор Йосип Гудима зняв сюжети: «Відновлення театру ім. Луначарского», «Робітники на одеських курортах», «Спорудження механізованих комор в Одеському порту»[945]. Для керівництва кінохронікальними зйомками в плані вибору тим репортажів і монтажу був запрошений режисер Станіслав Уейтінг-Радзинський[946].

ВУФКУ приділяє все більше і більше уваги кінохроніці. У кінці 1925 року кіновідомство у черговий раз переглядає підхід до виробництва кінохроніки. Виходячи із завдання кінохроніки — усебічно освітлювати життя СРСР і країн Заходу, розвиток і поширення кінохроніки було спрямовано шляхом збільшення кількості випусків кіножурналів(замість двотижневої — щотижнева), збільшення накладу(для кращого і своєчаснішого охоплення периферії) і збільшення кількості власкорів. Переформатований кіножурнал дістав нову назву — «Кінотиждень ВУФКУ». Кіножурнал освітлював події політичного господарського, науково-технічного, культурного характеру всесоюзного, місцевого значення і країн Заходу. Постачання для нього зарубіжних матеріалів здійснювала німецька кінофірма Уфа[947] (приміром, 19 номер кінотижневика мав метраж 430 метрів і був присвячений виключно життя Гамбурга, його порту, доків і фабрик).

На Одеській кінофабриці вводиться чергування кінооператорів, для екстрених кінозйомок[948]а також організовується спеціальний відділ виробничих зйо-

941. Там само.
942. Силуэты. — 1924. — № 32. — [Май]. — С. 8.
943. Червоний шлях. — 1925. — № 4(25). — Квітень. — С. 275. Журнал начинался с постоянной заставки из трех планов: вращающийся маховик, вращающиеся шестеренки и надпись «Кинонеделя маховика № …».
944. Кинорепортаж: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1925. — № 10. — 7 мая. — С. 9.
945. Кинорепортаж: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1925. — № 12. — 31 мая. — С. 11.
946. Кинорепортаж: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1925. — № 15. — 3 сентября. — С. 11.
947. Кінохроніка: [Ред. ст.] // Кіно. — 1926. — № 2/3. — Січень. — С. 24.
948. Кинохроника: Театр — музика — кіно. — 1925. — № 2. — 1–7 грудня. — С. 5.

мок за замовленням виробничих і торгово-промислових підприємств і відділ кінохроніки. Завідувачкам обома відділами призначений Леонід Могилевський[949]. У Харкові, Києві, Одесі, Єкатеринославі і Донбасі ВУФКУ відкриває корпункти з постійними кінорепортерами, і закуповує закордоном спеціальні репортерські кінознімальні камери[950]. В середньому метраж «Кінотижня ВУФКУ» складав 350-400 метрів, а наклад — 8 екземплярів. На початок січня 1926 року вийшло 19 випусків[951]а за літо 1926 — 16 випусків[952].

За повідомленням завідувача відділами виробничих фільмів і кінохроніки Л. Могилевського, відділ кінохроніки планував обслуговувати Одещину і Поділля[953]. Тематика сюжетів — сільське господарство, життя Червоної армії і флоту, будівництво, спорт, техніка, експорт, імпорт. Сюжети планувалося створювати за принципом ілюстрованого газетного репортажу із залученням преси, установ і підприємств, що розуміють значення кінохроніки[954] (у наступному літньому сезоні відділом кінохроніки планувалося зафіксувати розвиток індустрії, виробництво, історичні місця і найцікавіші пам’ятки України[955]).

«Але ж газета і журнал є «сухим» матеріалом. — Відзначав Г. Лейченко. — Глядач бажає бачити рух, життя, роботу в живій образній газеті, що носить назву «Кінохроніка». І обійти мовчанням цю вимогу ми не можемо. Годі й доводити всю життєвість цієї ідеї. Досвід показав, що вона себе цілком виправдовує. <…> У кожну програму потрібно включити невелику фільму на 5-6 частин і кінохроніку»[956].

Дефіцит сюжетів кінохроніки поповнювали кінолюбителі, що мали власні кінокамери, і установи, що знімають кінохроніку. З різних міст поступала знята хроніка: побутові моменти з життя села (свято урожаю, міжнародний юнацький день). ВУФКУ видавало позаштатним кореспондентам плівку і оплачувало їх роботу. У березні було випущено 4 номери «Кінотижня ВУФКУ»[957]. Зокрема, ВУФКУ зв’язалося з Одеським відділенням ТДРК, що має 3 кінокамери, із пропозицією проводити зйомку соціально-побутової хроніки, вислави необхідну кількість негативної плівки[958].

ВУФКУ вступило на новий шлях випуску кінохроніки унаслідок того, що сюжети «Маховика» були простим оглядом подій поточного дня і були позбавлені соціального значення. Зміст журналу давав можливість глядачеві знайомитися

949. ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1925. — № 18. — 27 ноября. — С. 11.
950. Хроника: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1925. — № 4. — 8–15 грудня. — С. 11.
951. «Кино-неделя»: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 8. — 12–18 января. — С. 10.
952. Мик. М. Производство ВУФКУ / М. Мик. // Искусство и физкультура. — 1926. — № 10. — 1 декабря. — С. 14–15.
953. У 1928 році Одеська кінофабрика стає обласним знімальним центром по обслуговуванню кінохроніки. Вона обслуговувала АМРСР, Первомайщину, Миколаївщину, Херсонщину та Зіновьевщіну. Див.: Одесса — съемочный центр кинохроники: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 27(128). — 10 января. — С. 18.
954. Могилевский Л. О кинохронике / Леонид Могилевский // Театральная неделя. — 1926. — № 3 (22). — 17 февраля. — С. 12.
955. «Вся Україна»: [Ред. ст.] // Зоря. — 1926. — Ч. 19. — Липень. — С. 2.
956. Лейченко Г. Нужна ли кино-хроника / Г. Лейченко // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 17. — 17–22 Березня. — С. 5.
957. Випуск кінохроніки: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1926. — № 12(21). — 23 березня. — С. 18; Випуск кінохроніки: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 19(60). — 11 жовтня. — С. 18.
958. Могилевский Л. В центре Кино-Украины / Леонид Могилевский // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 10(111). — 11 августа. — С. 13.

з окремими епізодами, подіями, але цільової установки тут не було. Тому ВУФКУ прийняло рішення відмовитися від висвітлення в журналах лише епізодичних подій і перейти до тематичної хроніки, тобто випускати окремі короткометражні фільми завдовжки до 300 метрів, присвячені, головним чином, виробничій темі[959]. Відділ кінохроніки ВУФКУ переходить на тематичний випуск хронікальних фільмів у вигляді окремих самостійних циклічних фільмів.

До 1927 року зміст сюжетів кінохроніки носив випадковий характер. Розгортати роботу кінохроніки доводилося в дуже важких умовах внаслідок ряду суб'єктивних і об'єктивних причин: відсутність досвіду у виробництві кінохроніки в Україні, відсутність кореспондентської мережі, знімальної апаратури, необхідної для роботи невеликого штату кореспондентів, та головне — катастрофічна нестача професійних працівників і спеціальної лабораторії, яка дала б можливість демонструвати кінохроніку на другий день після зйомки.

Перші номери «Кінотижня» відрізнялися великою кількістю зйомок демонстрацій і засідань і були досить нудними. Громадські перегляди показали, що робочого глядача менше всього цікавлять демонстрації і засідання. Глядача вабив показ досягнень в області науки, техніки і спорту в СРСР і за кордоном.

Починаючи з 1927 року, щотижневий випуск кінохроніки включався у виробничі плани ВУФКУ[960] (прем'єрний випуск «Кінотижня» по тематичному плану відбувся 1 серпня 1927 року[961]). У виробничий відділу ВУФКУ було включено підвідділ кінохроніки і розроблена спеціальна інструкція. У ній зазначалося, що в республіці створюється декілька центрів для зйомок кінохроніки; кореспонденти повинні подавати в правління ВУФКУ щомісячний або двотижневий орієнтовний план зйомок; уся без виключення знята хроніка того ж дня повинна записуватися в спеціальну книгу[962]. За виробничими планами 1927/28 господарського року, передбачалося випустити 52 номери кіножурналу, на що було виділено 46 222 карбованці[963], і створити в Харкові базу для зйомки кі-



Кадр із кінохроніки «Святкування 10-річчя Жовтня. П. Постишев, В. Чубар, М. Скрипник в президії ювілейного засідання міськради. Харків», 1927 р.

959. Кинохроника: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1927. — № 18(70). — 15–21 березня. — С. 7.
960. ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 98. — Арк. 3.
961. Етапи кінохроніки: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 14/15(55/56). — 12 квітня. — С. 12.
962. ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 125. — Арк. 350.
963. Там само. — Спр. 98. — Арк. 3.

нохроніки, оскільки в Харкові як в столиці УРСР відбувалося більше подій, цікавих для сюжетів кінохроніки[964].

Під час Жовтневих свят відділ кінохроніки відрядив 24 операторів у різні міста і села України. Були зроблені зйомки святкування в Харкові, Сталіному, Дніпропетровську, в Одесі, Миколаєві, Вінниці. У Харкові, Києві і Одесі працювало одночасно по 4 оператори. Зняті кадри свята незабаром демонструвалися по кінотеатрах. Деякі кінозйомки здійснювалася з аероплана[965].



Кадр із кінохроніки «Святкування 10-річчя Жовтня. Харків», 1927 р.



Кадр із кінохроніки «Бела Кун на III окружній конференції. Дніпропетровськ», 1929 р.

Тематично сюжети «Кінотижня» висвітлювали найбільш значущі події в республіці: робота текстильної фабрики «Червоний Прапор», яка перша в СРСР перейшла на семигодинний робочий день; механізована робота міжміської телефонної станції; робота нової силової станції на Дніпробуді; 10-річчя ДПУ в Україні; участь радянської делегації на женевській Конференції з роззброєння; віче союзу іноземних селянських делегацій із селянами Радянського Союзу, організоване в Москві; державний металургійний завод у Сталіному і т. п.[966].

964. Нове мистецтво. — 1927. — № 5(46). — 1 лютого. — С. 18.
965. Жовтневі свята в фільмі: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 26(67). — 6 грудня. — С. 14; Жовтневі свята на екрані: [Ред. ст.] // Зоря. — 1927. — № 12(36). — Грудень. — С. 33.
966. Хроніка ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 5(75). — 7 лютого. — С. 15; ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 14/15(84/85). — 24 квітня. — С. 14.

Найбільш важливі події наукового і культурного характеру також отримали відображення в «Кінотижні ВУФКУ»: агітація за пожертвування на пам'ятник Коцюбинському; 4-й Всесвітній Конгрес Червоного Профінтерна; відкриття єврейської кафедри при ВУАН і т. п. Окремі випуски були присвячені певним подіям: Міжнародному дню робітниці; річниці смерті Леніна; ювілею Л. М. Толстого; хлібозаготівельним кампаніям і т. п.[967].

Починаючи з березня 1928 року в номери «Кінотижня» регулярно включається зарубіжна хроніка, куплена за кордоном або знята власними кореспондентами[968] у Берліні, Парижі і Нью-Йорку: виступ червоних фронтовиків; вибори в Рейхстаг; компартія Німеччини; передвиборна кампанія у Франції і т. д.



У той же час планувався випуск спеціальної хроніки для дітей «Екран піонера» і спеціальних додатків до «Кінотижня», змонтованих з однорідних хронікальних зйомок: «Природа і люди», «Наука і техніка», «За культурний побут» і т. п.[969].

Окремим важливим подіям присвячувалися короткометражні хронікальні фільми: «10 років НК ДПУ на Україні»[970], «Десятиріччя радянської медицини» (опер. С. Чернявський), «Десятиріччя Червоної армії»[971], поїздка Шевченківського Комітету в Канів і урочисте засідання Комітету на могилі Тараса Шевченка (опер. Д. Сода)[972] та ін.

Відзначимо, що в 1928 році українське кіновиробництво налагоджує випуск, так званих, «кінофейлетонів», які, на думку авторів, повинні були стати засобом боротьби з негативними явищами в суспільстві. Бюрократизм, алкоголізм, ку-

967. Новые научные фильмы: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 16/17(86/87). — 7 травня. — С. 17.
968. В Нью-Йорке работал И. Гудима; в Париже — Е. Деслав; в Берлине — Б. Цейтлин. Див.: Кінокори ВУФКУ за кордоном: [Ред. ст.] // Червоний шлях. — 1928. — № 11(68). — Листопад. — С. 248
969. Могилевский Л. Год кинохроники на Украине / Леонид Могилевский // Советский экран. — 1928. — № 42. — С. 7.
970. Фильм о ГПУ: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 28(129). — 18 января. — С. 17.
971. Хроніка ВУФКУ: Нове мистецтво. — 1928. — № 10/11(80/81). — 27 березня. — С. 15.
972. Подорож Шевченківського Комітету: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 18/19(88/89). — 22 травня. — С. 15.

мівство, нехлюйство були наочно показані і зло висміяні в «кінофейлетонах», що йдуть разом із хронікою. Теми для цих випусків автори черпали із газетних фейлетонів. «Ніч після Різдва» (після свята в районі міліції), «Кумівство на Дніпробуді», «Наші дороги» (відповідь па статтю в газеті «Пролетар» — «Авто на Україні витіснить віз») і т. д.

У середині листопада 1927 року на пленумі-секції міськради по народній освіті заслуховували доповідь завідувача обласним відділом ВУФКУ І. М. Сквірського. Пленум відзначив:

«Радянська хроніка «Кінотиждень» виробництва Одеської кінофабрики має бути поліпшена технічно. Необхідно звернути увагу на більшу ідеологічну витриманість і на зовнішність кінореклами»[973].



З 15 вересня 1927 по 15 січня 1928 року ВУФКУ випустило 16 номерів «Кінотижня». Але «Кінотиждень», який виходив за весь час існування ВУФКУ з періодичністю чотири випуски в місяць, не завжди доходив до глядача. За запевненням завідувача відділом кінохроніки ВУФКУ Л. Могилевського, адміністратори деяких кінотеатрів, посилаючись на необхідність максимальної кількості сеансів комерційних фільмів, не випускали кінохроніку, доки не отримували для демонстрації фільм з невеликим метражем. Іноді навіть в кінотеатрах демонструвалася кінохроніка між сеансами, таким чином фактично її бачила велика частина глядачів. Також Могилевський повідомив про хронічне відставання демонстрації кінохроніки (майже на три місяці після її випуску), тож коли в кінотеатрах демонструвалися «Кінотижні ВУФКУ» № № 37 і 38, відділ кінохроніки вже випустив № 48[974].

973. Горсовет о работе ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 21(122). — 22 ноября. — С. 12.
974. Л. М[огилевський]. Вимагайте кінохроніку… / Леонід Могилевський // Нове мистецтво. — 1928. — № 5(75). — 7 лютого. — С. 4–5.



Кадр із кінохроніки «Свято Першого травня в Києві», 1929 р.



Кадр із кінохроніки «Жовтень в Києві», 1928 р.



В. Затонський і П. Любченко на Першотравневій демонстрації. Харків, 1930 р.

Проте представники Одеського обласного відділу ВУФКУ навпаки, вказували, що кінохроніка виходить нерегулярно. На нараді, присвяченій кінохронікуці при обласному відділі ВУФКУ, що проходив в лютому 1928 року відзначалося, що лютневі номери «Кінотижня» ще не отримані, а хроніка жовтневих урочистостей була отримана в Одесі лише на початку лютого. Директор обласного відділу ВУФКУ М. А. Катцент відзначав необхідність щотижня демонструвати кінохроніку. «Потрібно, щоб зняті політичні й суспільні моменти демонструвалися не пізніш тижня — десяти днів із моменту зйомки, — підкреслював чиновник. — Крім того, необхідно регулярно давати тижневики клубному екрану і для села, для чого ВУФКУ має надсилати не менше 4-5 копій. У хроніку треба включати як додатки і короткометражні фільми виробничого характеру»[975].

За минулий 1927/28 операційний рік відділ кінохроніки ВУФКУ, утворений в жовтні 1927 року[976], випустив 52 номери «Кінотижня» і 19 хронікальних корот-

975. За кинохронику: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 32(132). — 14 февраля. — С. 17.

976. Кульчич М. Рік кінохроніки / М. Кульчич // Кіно. — 1928. — № 10(46). — Жовтень. — С. 1.



І. Якір і С. Косіор на Першотравневій демонстрації. Харків, 1930 р.

кометражних фільмів із загальним метражем позитиву понад 28 000 метрів. У прокат по Україні надходило по 20 копій кожного випуску. На випуск кінохроніки в червні 1928 року було витрачено 2 518 карбованців, в липні — 2 700. А за даними одного із шести відділів ВУФКУ — Дніпропетровського, прибуток від прокату кінохроніки склав у червні 2 695 карбованців, а в липні — 2 677[977].

У 1928 році в пресі широко висвітлювалася комсомольська повітряна експедиція, яка була першим в історії авіації СРСР польотом на повітряних кулях, із відвідуванням усіх союзних республік. Експедиція планувала відвідати Ростов, Тифліс, Баку, Кавказькі хребти, Чорноморське узбережжя. ВУФКУ для зйомки цієї події відрядила оператора Д. Соду[978].



Д. Сода

Також у 1928 році ВУФКУ впровадило декілька нововведень у процес хронікальної кінозйомки. На Одеській кінофабриці, за повідомленням преси, відділ кінохроніки з метою полегшити режисерам добір акторів, випустив кіноальбом в двох частинах. У першій частині розміщувалися фотографії акторів без зазначення прізвищ та характеристик, а в другій — відгуки режисерів, перелік картин, де знімався актор і т. д. Для економії витрат і часу на кінопостановку, відділ зайнявся сис-

977. Могилевский Л. Год кинохроники на Украине / Леонид Могилевский // Советский экран. — 1928. — № 42. — С. 7; Кульчич М. Вказ. пр.
978. І. А. Кожний крок експедиції — зафіксує кіно око // Комсомолець України. — 1929. — № 87(887). — 27 квітня. — С. 4.

тематизацією кінозйомок нейтральних кадрів: моря, пейзажів і т . д., які можна буде використовувати в різних фільмах[979]. У пресі повідомлялося і про організацію ВУФКУ, за прикладом американських кінофабрик, першої в СРСР фільмокадротеки. На думку керівництва ВУФКУ, зібраний і систематизований архівний кінохронікальний матеріал за останні два десятиліття має величезну історичну цінність і величезне значення, а також зіграє значну роль в раціоналізації кіновиробництва[980]. Каталог кадротеки складався з картонних листів із невеликими віконцями-кадрами для перегляду на просвіт та зазначенням назви події, часу і місця зйомки, змісту, якості плівки, прізвища оператора, метраж[981].

Паралельно із впровадженням кадротеки ВУФКУ намагається налагодити випуск повнометражних монтажних фільмів, побудованих на архівному хронікальному матеріалі, тобто створити кінолітопис. Про те, що ВУФКУ закінчує монтаж повнометражного хронікального фільму, що включав події «від імперіалістичної війни до днів мирного будівництва на Україні» (по маніфесту ЦВК СРСР), почала повідомляти преса з початку березня 1928 року[982]. Режисером-монтажером картини виступив Л. Могилевський, що вже мав досвід подібної роботи (із 7 листопада 1927 року на екранах України демонструвалася його тричастівка «Як це було»). Разом із Могилевським над фільмом «Документи епохи» («Жовтень на Україні») працювали асистент Я. Д. Габович і монтажер А. Д. Ліводарова[983]. Як заявив автор:

«Мета фільми «Документи епохи» — виявити, систематизувати і логічно зв’язати тільки справжні історичні кінодокументи, що відносяться до історії класової боротьби на Україні»[984].

На випуск цього фільму ВУФКУ наштовхнув успіх монтажних фільмів РРФСР «Падіння династії Романових», змонтований із царської хроніки (1927, реж. Е. Шуб) і випущений Совкіно до річниці Жовтневої революції «Великий шлях» (1927, реж. Е. Шуб). Хоча, відзначимо, що перший у СРСР монтажний фільм було випущено в Україні «Великий Жовтень» (1922 р., 4 ч.; реж. В. Гардін), який приурочили до п’ятиріччя Жовтневої революції[985]. За повідомленням Могилевського, робота над картиною тривала близько восьми місяців. Було проглянуто величезну кількість старої кінохроніки. Були виявлені кадри Леніна,

979. Група хроніки та виробничого фільму: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 27(128). — 10 января. — С. 17.
980. ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 7(77). — 21 лютого. — С. 15; Перша в СРСР фільмкадротека: [Ред. ст.] // Червоний шлях. — 1928. — № 3(60). — Березень. — С. 137.
981. Л-ов Н. Історія на целулоїді / Н. Л-ов // Радянське мистецтво. — 1928. — № 17. — 31 травня. — С. 12.
982. Хроніка ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 8(78). — 9 березня. — С. 15; Прогляд «Звенигори» та «Тараса Трясила» в Парижі: [Ред. ст.] // Червоний шлях. — 1928. — № 5/6(62/63). — Травень-червень. — С. 241.
983. ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 14/15(84/85). — 24 квітня. — С. 14; Хронікально-революціоний фільм: [Ред. ст.] // Вісті ВУЦВК. — 1928. — № 96(2286). — 24 квітня. — С. 5; Великий хронікальний фільм: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 39(140). — 15 мая. — С. 17; «Жовтень України»: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 17. — 31 травня. — С. 13; «Жовтень України»: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 44(145). — 30 липня. — С. 13
984. Могилевский Л. Живая история / Леонид Могилевский // Советский экран. — 1928. — № 51. — С. 7.
985. Кинопроизводство ВУФКУ: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № 1(15). — [Октябрь 1923]. — С. 11; Известия. — 1923. — № 25. — 4 октября. — С. 5; А. Кино / А. // Театр и музыка. — 1923. — № 35. — 9 октября. — С. 1120.

Троцького, німців в Україні, Петлюри, вступи австро-німецьких військ в Одесу, Центральної Ради та ін. Велика частина хроніки була знята в Києві. Значна частина хроніки, що увійшла до фільму, знята операторами політвідділів у перші роки революції, зберігається в Москві, а також в інших регіону СРСР і за кордоном[986].

ВУФКУ вжило заходів щодо придбання хроніки, знятої в Україні в період 1917–1921 року. Хроніка «Українська Директорія в Києві» (негатив) — була придбана у одного з операторів, що працював на Україні і переїхав згодом на далеку Північ. В результаті копіткої роботи вдалося придбати і зібрати хроніку «Вступ Директорії в Київ», «Скоропадський», «Зустріч Петлюри із духовенством», «Керенський в Києві». За листуванням з німецькими кіноорганізаціями та операторами, які працювали в Україні, були придбані кадри кінохроніки «Банкет на честь Гетьмана», «Оголошення універсала», «Вступ білих до Києва»[987].

Проте, незважаючи на дуже ретельні пошуки, так і не вдалося у той час знайти значної кількості хроніки, про наявність якої були достовірні відомості: «Похорони Ейхгорна», «Страта Бориса Донського», «Вибух у Звіринці»[988]. Змонтований фільм складався з восьми частин:

«1. Кадри періоду Першої світової війни.

2. Петроград.

3. Парад австро-німецьких і петлюрівських військ на Софійській площі в Києві.

4. Прибуття С. Петлюри в Київ 19 грудня 1918 року.

5. Інтервенти вантажать на пароплави награбоване зерно в одному з портів на Чорному морі.

6. Новий фронт боротьби став перед пролетаріатом України.

7. Робітники і селяни, залишивши багнети, взялися за науку.

8. Перемоги першої у світі Республіки Рад запалювали вогнем революційного ентузіазму пролетаріат інших країн»[989].

Якісний підйом української кінодокументалістики відбувся в 1928 році, після переходу з Совкіно у ВУФКУ окремих учасників творчої групи «Кіноокo» (Дзиґа Вертов, його дружина Єлизавета Свілова і брат Михайло Кауфман). Дзиґа Вертов разом зі своєю групою працював над новим фільмом «Людина з кіноапаратом», були проведені зйомки окремих епізодів. Але несподівано голова Совкіно І. Трайнін підписав наказ про звільнення Вертова. Офіційна причина звільнення — перевитрата коштів на постановку «Шостої частини світу». Але подейкували, що керівництво Совкіно недолюблювало Вертова, і після ненадання ним до зазначеного терміну докладного сценарію «Людина з кіноапаратом», його було звільнено. Після звільнення з Совкіно Вертов декілька місяців знаходився без роботи, хоча з січня по березень він посилено розробляв план зйомок «Людини

986. Цвінтаренко Л. Літопис на плівці / Л. Цвінтаренко // Кіно. — 1928. — № 11(47). — Листопад. — С. 3.
987. Історична хроніка: [Ред. ст.] // Червоний шлях. — 1928. — № 1(58). — Січень. — С. 161; Могилевський Л. Зафільмована історія / Леонід Могилевський // Кіно. — 1928. — № 6(42). — Червень. — С. 2.
988. Могилевский Л. Живая история / Леонид Могилевский // Советский экран. — 1928. — № 51. — С. 7.
989. Фактографическая история кино в Украине. 1896–1930. Т. 1 / Авт.-сост. В. Н. Миславський. — Х.: Торсінг плюс, 2013. — С. 368–370.



Дзиґа Вертов і Є. Свілова



М. Кауфман

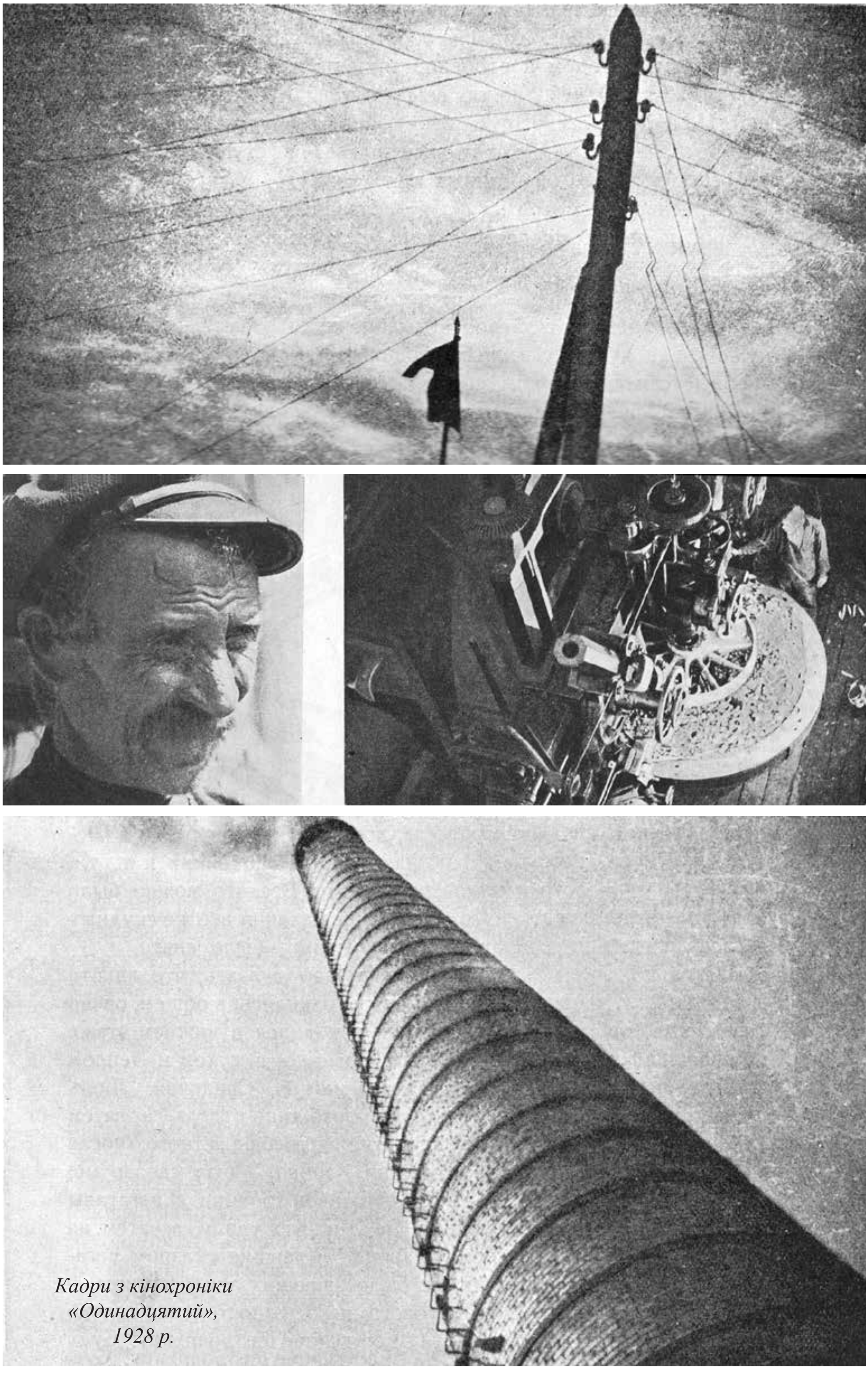
з кіноапаратом»[990]. Але потім вирішив звернутися у ВУФКУ. У квітні 1927 року пропозиція зняти в Україні картину «Людина з кіноапаратом» була прийнята[991], але за умови, що творча група «Кіноока» зніме спочатку фільм до Жовтневих урочистостей, що пропагував би узятий компартією курс на індустріалізацію і електрифікацію країни[992].

Фільм «Одинадцятий» створювався на тому етапі творчої діяльності Вертова, коли він добився великих успіхів в пошуку специфічної документальної форми для вираження нового змісту. Фільм «Одинадцятий» відповідав принципу філософської платформи «Кіноока» — «життя, як воно є» «життя, захоплене зненацька» (окрім М. Кауфмана, були залучені до зйомок оператори Борис Цейтлін і Костянтин Куляєв). По суті, фільм був ілюстрацією доповіді на XV з'їзді РКП(б). Вертов збирався зробити картину до 10-річчя Жовтневої революції і вибрав для цього зйомки металургійного заводу, роботи вугільних шахт і Дніпробуду.

990. РГАЛИ. — Ф. 2091. — Оп. 2. — Спр. 236. — Арк. 16–24. В конце марта Вертов написал сценарий для так и не осуществленного фильма «Земля» о еврейском поселке в Крыму. Див.: РГАЛИ. — Ф. 2091. — Оп. 2. — Спа. 236. — Арк. 38–48; Дзига Вертов. Из наследия. Т. 1. Драматургические опыты / Сост. А.С. Дерябин. — Москва: Эйзенштейн-центр, 2004. — С. 116–118.

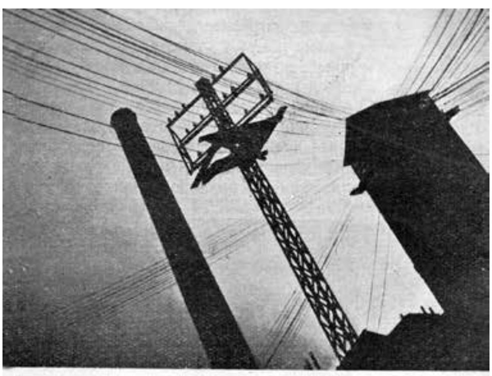
991. Дзиґа Вертов: [Ред. ст.] // Кіно. — 1927. — № 10(22). — Червень. — С. 7.

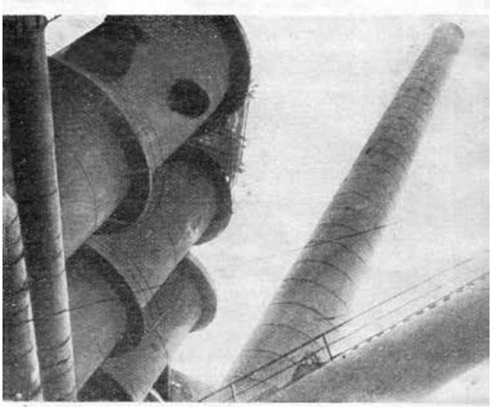
992. Цікаво відзначити, що деякі українські кінодокументалісти виявилися під впливом вертовской концепції. Наприклад «Правда» в 1925 році повідомляла, що режисер Г. Затворницький знімає в Києві фільм, що демонструє побут і навчання в таборах однієї з дивізій Червоної армії із застосуванням методів «кіноока». Див.: Украинская красноармейская фильма: [Ред. ст.] // Правда. — 1925. — № 183(3114). — 13 августа. — С. 8.

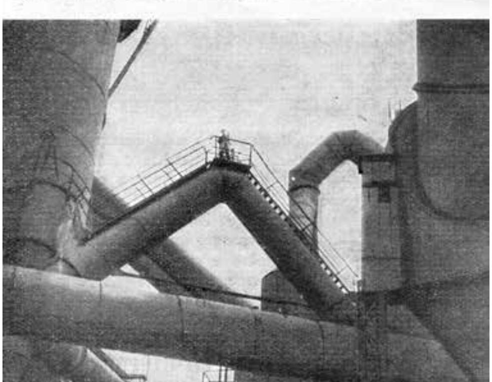


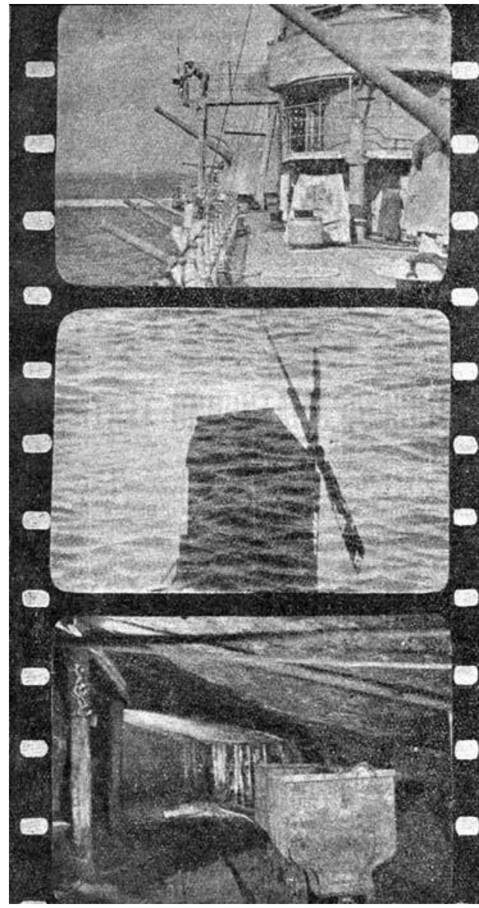
Кадри з кінохроніки «Одинадцятий», 1928 р.





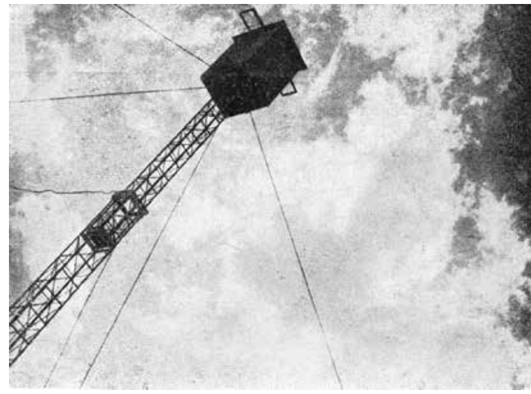






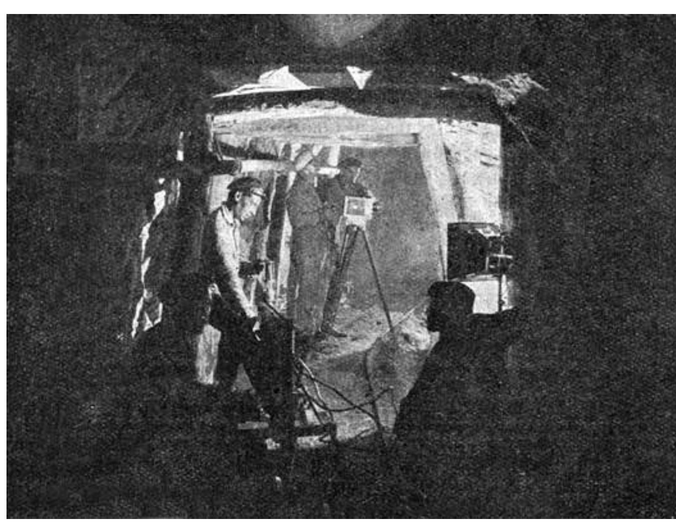




Основну увагу у фільмі зайняла проблема індустріалізації. Окрім зйомок індустріальних об'єктів, у фільмі показані сільські кадри — електрокооператив, сільськогосподарські машини і зачатки колективізації села. Зйомки картини проходили досить складно. Для зйомки ефектних кадрів, команді доводилося працювати біля домен в сталеплавильних цехах[993], спускатися в глибокі шахти[994], літати на літаку на висоті 3 тисяч метрів[995].

Як же було зустрінуто фільм «Одинадцятий»? Що в нім переважало — новаторство органічного поєднання революційної ідейності з яскравими виразними засобами або ж експериментальна формотворчість з метою виявлення технічних можливостей кінокамери або монтажу? Закриті перегляди картини відбулися в Харкові й Києві на початку січня 1928 року. Про це захоплено повідомлялося в пресі[996]. «На думку багатьох, хто бачив цю картину, фільм «Одинадцятий» є великою подією в розвитку української кінематографії. Він коштує далеко вище за попередні роботи Дзиґи Вертова («Крокуй Рада», «Шоста частина світу»). ВУФКУ замовило до цього фільму спеціальну му-

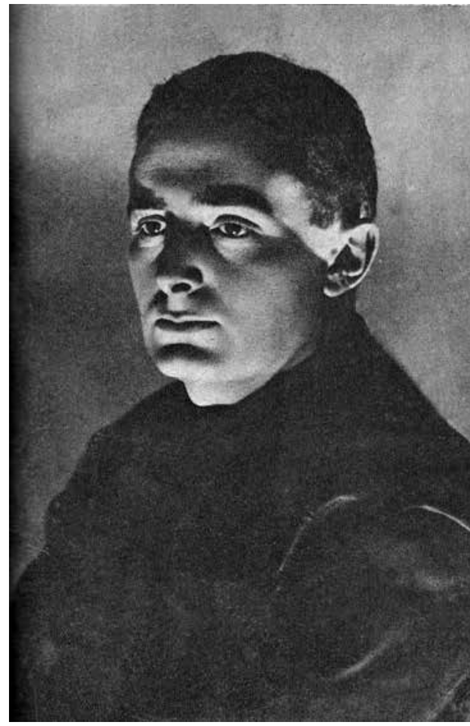


Робочий момент зйомок фільму «Одинадцятий», 1928 р.

993. Кауфман М. На съемке «Одиннадцатого» / Михаил Кауфман // Советский экран. — 1928. — № 5. — С. 5.
994. Дзига Вертов. «Одиннадцатый» / Дзига Вертов // Советский экран. — 1928. — № 8. — С. 5.
995. Кауфман М. На съемке «Одиннадцатого» / Михаил Кауфман // Советский экран. — 1928. — № 14. — С. 4.
996. Бельский Я. «Одиннадцатый» / Яков Бельский // Коммунист. — 1928. — 6 января.



М. Кауфман.



Дзиґа Вертов

зику»[997]. Показ для членів АРК відбувся в Москві 16 лютого 1928 року[998]. Також фільм було показано кінопрацівникам, літераторам, художникам, а також представникам партійних і професійних організацій та відправлено до Парижу[999].

Вихід фільму на екран викликав великий резонанс — вийшло безліч як позитивних, так і негативних відгуків. В українській пресі в основному писали про фільм як про найбільше досягнення радянської кінематографії, що з величезним успіхом пройшов в Україні:

«“Одинадцятий” це дійсно грандіозна поема!! З кожним кадром він все глибше і глибше захоплює глядача. Від першого до останнього кадру не відірвати очей від екрану» — відзначала «Пролетарська правда»; «Картини на кшталт «Одинадцятого» подібні до музич-



Є. Свілова

997. Хроніка ВУФКУ: [Ред. ст.] // Культробітник. — 1929. — № 10(82). — Травень. — С. 15.
998. РГАЛИ. — Ф. 2091. — Оп. 2. — Спр. 201. — Арк. 1–41.
999. Кінохроніка: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 4. — 6 лютого. — С. 11.

ного твору. Фільма, поза сумнівом, має велике політичне значення» — підкреслював «Харківський пролетар»; «“Одинадцятий” — річ великого стилю і великого пафосу, що цілком відповідає потужному розмаху нашого індустріального будівництва», — написав про фільм «Вечірній Київ»; «“Одинадцятий” — це СРСР в напрузі усіх своїх м’язів, поема праці, величаве видовище» — містив журнал «Вечірнє радіо»[1000].

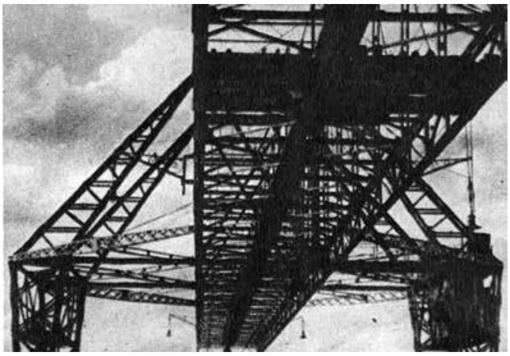
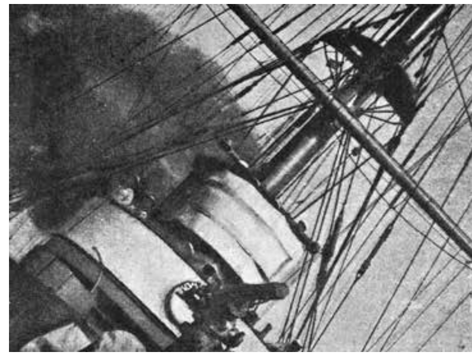
Але найбільш завзяті обговорення «Одинадцятого» почалися після виходу в квітні 1928 року рецензії критика Осипа Бріка в журналі «Новий Леф»[1001]. Одним із достоїнств картини рецензенти відмічали прекрасну операторську роботу М. Кауфмана[1002]. «Картина представляє собою монтаж неігрових зазйомок, зроблених на Україні. Чисто операторски зазйомки зроблені Кауфманом блискуче. Що ж до монтажу, то єдиного цілого з картини не вийшло. Чому? — Запитував О. Брік. — Передусім тому, що Дзиґа Вертов не вважав за необхідне покласти в основу картини точний, чітко розроблений тематичний сценарій. Вертов легковажно відкидає необхідність сценарію в неігровій фільмі. Це велика помилка»[1003].

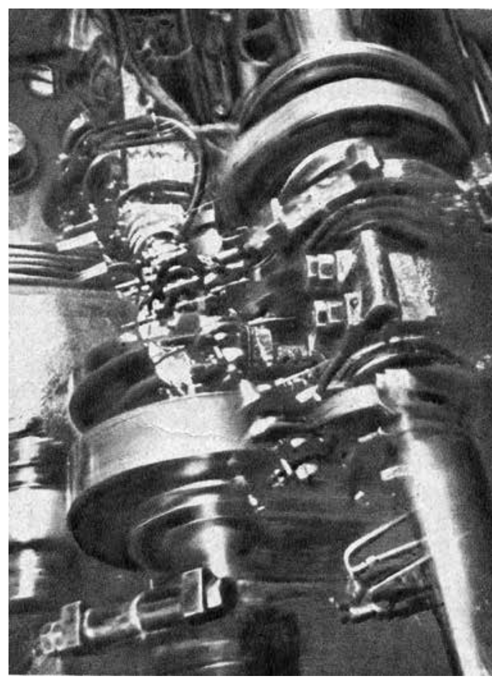
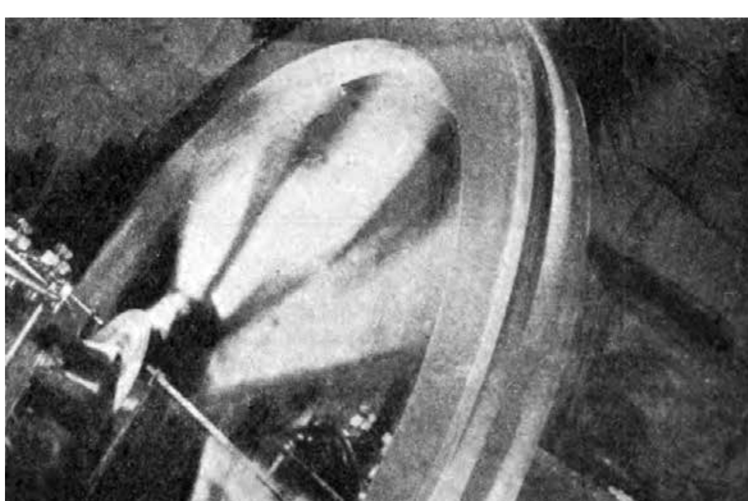
Брік також вважав, що фільм Вертова не має цілісності, в той час як картина Е. Шуб «Падіння династії Романових», змонтована з архівних зйомок, справляє більш цілісне враження завдяки ретельному опрацюванню тематичного, монтажного плану. А оскільки кінозйомка в «Одинадцятому» велася позапланово, тобто, як хотілося операторові, як здавалося йому цікавіше, то з точки зору операторського смаку і майстерності ці кінозйомки чудові, але зняті вони в плані естетичному, а не хронікальному.

Головний редактор журналу «Кіно-фронт» К. Шутко дотримувався діаметрально протилежної точки зору. Він вважав, що Вертов підняв кінохроніку на вищий щабель — найактуальнішу, що передбачає в майбутньому вираження суті головного, відібраного від матеріалу, фіксацію факту. «Таким чином, група Вертова зняла за власним вибором відповідно до основної теми, наявність індустріалізації, реконструкцію на основі цієї перспективи, з найбільш доцільних точок видимі, що відбуваються в одинадцятому події, людей, їх дії і речі», що здійснюються в одинадцятому[1004].

Один із основних докорів зводився до того, що Дзиґа Вертов фетишизував зовнішню сторону машин, не вникаючи в їх внутрішню суть, їх функції[1005], не розкрив соціальної суті машин, не розв’язав проблеми нормальних виробничих процесів[1006], не показав людину, що будує соціалізм, тому його фільм — це «ультраінтелігентське, рафіноване смакування сталевої машини»[1007]. Також Шутко спростував думку деяких критиків, що у разі якщо автор займається естетизацією кінохроніки, він «покидає шлях хроніки і вступає у священне лоно твор-

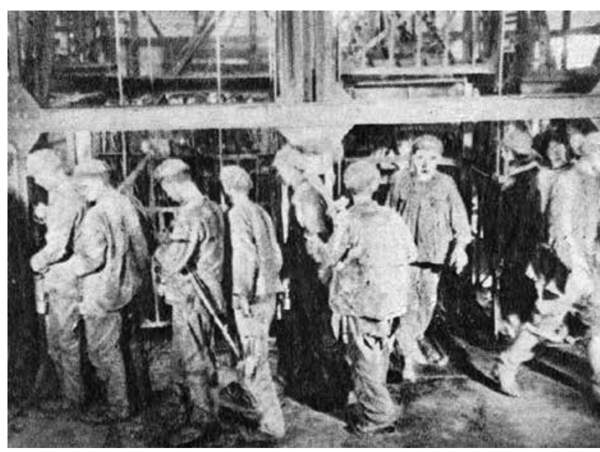
1000. Цит. за: Гвин. Украина об «Одиннадцатом» / Гвин // Советский экран. — 1928. — № 22. — С. 10.
1001. Брик О. «Одиннадцатый» Вертова / Осип Брик // Новый Леф. — 1928. — № 4. — С. 27–29.
1002. Кольцов В. Одиннадцатый / Владимир Кольцов // Правда. — 1928. — 26 февраля.
1003. Брик О. Вказ. пр. — С. 28.
1004. Шутко К. Одиннадцатый / Кирилл Шутко // Кино-фронт. — 1928. — № 2. — Февраль. — С. 18.
1005. Озеров О. Про неігровий фільм / Олексій Полторацький // Життя й революція. — 1930. — Книжка IV. — Квітень. — С. 155.
1006. Перегуда О. Функціональний фільм / Олександр Перегуда // Авангард. — 1930. — № b. — Квітень. — С. 78.
1007. Сіп І. Документ доби / І. Сіп // Кіно. — 1928. — № 2(38). — Лютий. — С. 8.

Кадри з кінохроніки «Одинадцятий», 1928 р.





часті, мистецтва, естетизма і т.п.»[1008]. І, незважаючи на окремі недоліки, фільм є «найсильнішою візуальною річчю не тільки серед всіх кінематографічних робіт, ким-небудь зроблених, — але і самого Вертова»[1009].

«Фільм Вертова — документ епохи. Ось про що забувають майже усі. Це документ, який з докладністю протоколу, старанно збереже для майбутніх поколінь ті, так звані об'єктивні дані, з яких розпочали ми XI рік. — Відмічав рецензент журналу «Кіно» І. Сіп. — Документ епохи, такий, такий міцний, що він перестає бути лише документом, а стає разом з тим і запальною прокламацією, міцним закликом. Своєрідно, по новому, але міцно й переконуючи, «Одинадцятий» не тільки агітує, не тільки пропагує, але й організує, «Одинадцятий» — це документальна й яскрава відповідь недовірливим»[1010].

Вертова більшою мірою цікавила естетична сторона роботи. «Одинадцятий», як і усі фільми «Кіноока», був знятий без сценарію. На дискусії в АРК Вертов, зокрема, заявив про свій фільм:

«По-перше, «Одинадцятий» написаний на чистісінькій кіномові, на «мові очей». «Одинадцятий» розрахований на зорове сприйняття, на «зорове мислення». По-друге, «Одинадцятий» написаний кіноапаратом на документальній мові, на мові зафіксованих на плівку фактів. По-третє, «Одинадцятий» написаний на соціалістичній мові, на мові комуністичної розшифровки видимого»[1011].

«Політична тематика цього фільму, дійсно, настільки традиційна і проста, — відмічав кінознавець Ю. Цив'ян, — наскільки операторська і монтажна робота

1008. Там само.
1009. Там само. — С. 19.
1010. Сіп І. Вказ. пр. — С. 9.
1011. Дзига Вертов. О фильме «Одиннадцатый» // Дзига Вертов. Статьи, дневники, замыслы / Ред.-сост. С. Дробашенко. — Москва: Искусство, 1966. — С. 104–106; Дзиґа Вертов. [Выступление на дискуссии в АРРК о фильме «Одиннадцатый»] // Дзиґа Вертов. Из наследия. Т. 2. Статьи и выступления / Сост. А.С. Дерябин. — Москва: Эйзенштейн-центр, 2008. — С. 137–139.

складна і смілива, але чому ми повинні розглядати це як протиріччя? Вертов відносився до цього інакше, бо, з точки зору лівого діяча мистецтва 1920-х років, яким Вертов і являвся, ті десять років соціалізму (точніше, одинадцять) були радикальним соціальним експериментом і тому заслуговували найбільш радикального і експериментального зображення»[1012].

Проте більшість критиків 1920-х все ж виражали сумнів з приводу художньої цінності фільму в цілому. Головний аргумент критичних висловлювань полягав у тому, що Вертов не розуміє «соціалістичних завдань», поставлених компартією перед працівниками радянської кінематографії. Наведемо декілька фрагментів типових відгуків про фільм Вертова:

«Кінокритика відмічала вже досконалість Вертовського показу індустрії, блискучу демонстрацію машин. Але потрібно відмітити, що режисер звузив завдання. Показ машин є саме мозаїчним елементом завдання, його фоном, індустріальним стилем. Соціального ж змісту середній кіноглядач не може побачити в самій машині, що такою ж мірою характеризує і високорозвинене капіталістичне господарство»[1013].

«Але основна біда фільми — не тут, а в тому жахливому, можливо, несвідомому перекручуванні поняття соціалістичної індустрії, індустріальної культури, індустріального мистецтва, яке виявляє Вертов в цій своїй роботі. Чітко організована, наскрізь доцільна і цілеспрямована будова і рух будь-якої сучасної машини в сприйнятті містянина неминуче викликає і ряд естетичних вражень. Складна і чітка структура машини, непорушна ритмічність її руху — дуже ефектна зовні, «фотогенічна» з точки зору кінематографу. Проте, самодостатній, чисто естетичний показ безлічі машин поза зв'язком з їх реальним значенням і призначенням, з їх промисловим сенсом — таким показом на дві третини, щонайменше, заповнена фільма Вертова і надзвичайно далека від соціалістичного розуміння індустрії і мистецтва.

Шляхом складних монтажних і фотографічних кунштюків Вертов і його оператор Кауфман досягають показу на екрані майже абсолютно безпредметного, абстрагованого руху «в чистому вигляді», що сильно тхне ідеалістичним безпредметним «конструктивізмом» західноєвропейських новаторів-дадаїстів та подібних до них. Безперечно, всі ці четверні експозиції — зворотні зйомки і інші, і інші, — що нерідко вражають зовні, дуже приємні, зроблені з великим «смаком» і майстерністю, але що, крім приємного оку «видовища для видовища», може дати глядачеві така жовтнева фільма?! Для чого ці найпрекрасніші машини рухаються, яке їх призначення в соціалістичній промисловості — це у фільмі не лише не показано, але навіть не сказано в написах. Невже не можна було знайти менш безпредметні форми для вираження суті схопленого «кіно-оком» «зненацька» життя єдиної у світі країни, що будує соціалізм?!

Треба віддати належне авторам фільми: в ній є і цілком зрозумілі частини — показ Дніпробуду, Донбасу — які дають відчути у Вертові видатного і винахідливого кінематографіста, а в Кауфмані — блискучого оператора і без

1012. Цит. за: MacKay J. Film Energy: Process and Metanarrative in Dziga Vertov's The Eleventh Year (1928) / John MacKay // October. — 2007. — № 121. — P. 75.
1013. Лемар. За правильний кіноприціл / Лемар // Радянське мистецтво. — 1928. — № 3. — 30 січня. — С. 9.

незрозуміло-естетичних побудов. Але, на жаль, обоє вони — це нерідко трапляється з талановитими людьми — надмірно захопилися самим процесом роботи над «Одинадцятим», самодостатньо, можливо, і висока майстерність потягнула їх за собою, заради «смачного» кадру вони не приділили уваги найголовнішому: що необхідно і що під силу глядачеві, для якого вони працюють, особливо — глядачеві жовтневої фільми»[1014].

«“Одинадцятий” — картина, яку хочеться дружньо критикувати. Дзиґа Вертов і його група — хороший фанатичний загін нашої кінематографії. Над ним, на жаль, тяжіє ще формалістське відношення до кінематографічного матеріалу як «цінності в собі». Коли Дзиґа Вертов, що блискуче володіє матеріалом, опанує секрет подолання цього матеріалу в плані синтетичного політичного цілого, коли група зміцнить своє політико-сценарне орієнтування, — вона багато дасть радянській кінематографії»[1015].

«Як і в колишніх своїх роботах, Вертов йде в цьому фільмі дорогою патетизації документального матеріалу. Але тут Вертов робить упор не на протиставлення «старого» і «нового» (соха — трактор, лучина — електрична лампочка), а намагається створити патетику «нового», поему індустріалізації, дати героїку буденного будівництва. Тому мотив «старого», — мотив «сохи і лучини» проходить в картині осторонь і майже не відчувається. Стушовує і звичайний прийом Вертова — контраст. Проте ніякого іншого організуючого композиційного начала замість «контрасту» Вертов не висуває, і стрічка втрачає відчуття цілісності. Але фільм має ще й інший, більший недолік. Відношення до матеріалу у Вертова в цьому фільмі не соціалістичне, а естетичне. Вертов фетишизує машини. Волхівбуд, Дніпробуд, фабрики, заводи, шахти, машини — для Вертова не вісники, що знаменують зміцнення господарської потужності країни, не камені у фундамент спорудження величезної будівлі соціалізму, а усього лише цікавий для обігравання матеріал. Показано, що машини працюють, але не показано, для чого вони працюють»[1016]

«Коли ставитися до фільмів Дз. Вертова, як до готових дозрілих художніх творів (я не схильний зменшувати високу талановитість і значущість робіт Кіноко), то нам важко буде сказати, це твори пролетарського режисера чи, може, буржуазно-індустріального. Вертов надзвичайно любить в машинах, але на кого працює машина і як вона працює, чи є вона володарем людини, чи підкоряється її волі — цього Дз. Вертов не подає і не вводить ніякого ідеологічного напряму для вірного сприйняття того або іншого кадру. Це дає підстави говорити про певний «безпартійний» техніцизм школи Кіноків. Ще один момент обмежує значення робіт Дз. Вертова — це відсутність в його фільмах людини як активного чинника. Ми повинні вимагати, щоб неігровий фільм був ідеологічно витриманий, щоб він не спотворював основних настанов нашого часу, він показував, що не люди створені для машин, а машини для людей»[1017].

1014. Шатов Л. «Одиннадцатый» / Лев Шатов // Жизнь искусства. — 1928. — № 8(1187). — 21 февраля. — С. 14.
1015. Бескин О. Одиннадцатый / О. Бескин // Советское кино. — 1928. — № 2 — С. 9.
1016. А. Р. Одиннадцатый / А. Р. // Жизнь искусства. — 1928. — № 48(1227). — 25 ноября. — С. 17.
1017. Озеров О. Вказ. пр. — С. 155.

Але, окрім критиків, у Вертова були і прибічники. Його однофамілець Наум Кауфман, що вивчав творчість «кіно ока», буквально з перших їх робіт на сторінках «Радянського екрану» відстоював творчу платформу Вертова:

«Цькування Вертова — ганебна помилка критики і виробничників.

Вертов — експериментатор. Вже в першій серії кіноока, що знімалася з прихованою зйомкою, він застосовував розкладену і прискорену зйомку, мультиплікаційну зйомку, зворотний хід, зупинку руху, зйомку з руху і т. д. Вертов ніколи не зупиняється і не задовольняється зробленим. Творча робота Вертова будується на математичному розрахунку і на на суворо-логічній продуманості.

Після «Одинадцятого» наші критики звинувачували його в тому, що він за допомогою монтажу частин машин, нібито, заражає глядача своїми власними переживаннями естетичного порядку, і показує зовнішню красу ритміки машини, без її смислового значення. Крім того, йому ставилося в провину, що він політично недостатньо грамотний і тому розуміє нашу революцію механічно, а не соціалістично. Критика недооцінила того, що Вертов створює нову кіномову, що він на основі монтажу кіноспостереження будує нову кінопись. Вертов дає синтетичний образ машини, будуючи її з частин і примушуючи ці частини жити їх власним кінематографічним буттям на основі математично розрахованого ритму. З цих смислових відрізків ритму може створитися представлення індустріального або будівельного зростання»[1018].

В Україні велика частина критиків сприйняла фільм Вертова більш ніж прихильно. З нагоди виходу картини навіть була спеціально видана брошура, присвячена «Одинадцятому», до якої увійшли статті Д. Бузько, М. Бажана, О. Озерова та ін.[1019].

Показ фільму за кордоном викликав інтерес завдяки не лише новаторським прийомам, але також через дивну ситуацію, пов'язану з німецьким режисером А. Блумом, який без дозволу Дзиґи Вертова і О. Довженка використав окремі частини «Одинадцятого» і «Звенигори» для свого фільму «В тіні машини» («Im Schatten der Maschine», 1928)[1020]. Вертову довелося витратити немало сил, щоб викрити плагіатора. Після чого Блум був засуджений частиною німецької преси («Темпо», «Франкфуртер Цейтунг» та ін.). Також в пресі повідомлялося, що під час перебування Вертова за кордоном він отримав декілька пропозицій від іноземних фірм на постановку ряду картин[1021]. Але приймати подібні пропозиції Вертов не поспішав, оскільки в Україні він працював над своїм, мабуть, головним фільмом «Людина з кіноапаратом».

Основна ідея, з якої виходив Вертов, — людське око недосконале. А кінокамера, навпаки — досконалий механізм людського сприйняття. Око за допомогою кінокамери бачить «далі, глибше і краще». Людське око не удосконалюється, тоді як кінокамера постійно удосконалюється. Виходячи з цього Вертов вважав, що необхідно широко застосувати кіноапарат для дослідження життя:

1018. Кауфман Н. Вертов / Наум Кауфман // Советский экран. — 1928. — № 45. — С. 7.
1019. Одинадцятий. Практика й теорія неігрового фільму. — Харків: ВУФКУ, 1928.
1020. РГАЛИ. — Ф. 2091. — Оп. 2. — Спр. 412. — Арк. 45, 54–56.
1021. Дзига Вертов заграницей: [Ред. ст.] // Кино и культура. — 1929. — № 7/8. — С. 75.

«Нехай живописець вправляється з пензлем, театр — актором, література — словом; кіноапарат є не менш досконалим знаряддям для вираження повноти життя». У авторській заявці на фільм «Людина з кіноапаратом», спрямованій у ВУФКУ, Вертов відзначав:

«“Людина з кіноапаратом” — це кінотвір незвичайного типу. Він зовсім не є перекладенням на екран якої-небудь п’єси, драми, роману, кіносценарію або іншого літературного твору. «Людина з кіноапаратом» — це справжня кінопріч, яка має бути написана не пером літератора або сценариста, а безпосередньо кіноапаратом. Вона задумана візуальною, без участі словообразів і могла б бути написана нотами, як пишуться музичні твори. На жаль, ми ще не знаємо нотних знаків для запису на папері такої «зорової музики». Між тим, існуючий традиційний порядок виробництва кожної нової фільми вимагав не лише календарного плану роботи кіноапарата, але і попереднього викладу змісту фільми в літературній формі. Поступаючись цьому встановленому правилу, я представляю справжнє лібретто — “сценарій”-план, впроектувавши в область слова візуально задуману кіносимфонію. Після затвердження змісту картини, буде складено календарний план зйомки…»[1022].

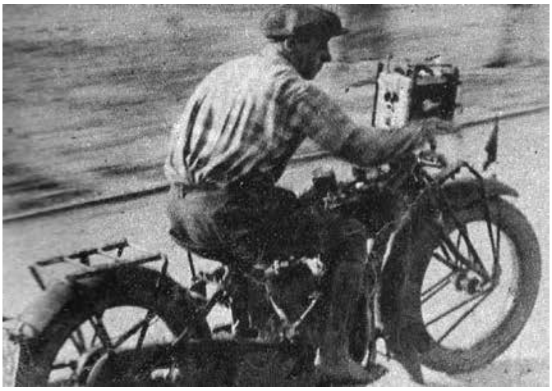
На відміну від патетики «Шостої частини світу», де якнайповніше виражалися поєднання зображення із звучним словом, в патетиці «Одинадцятого» Вертов прагнув виразити звучання самого зображення. На його думку, глядач у «Шостій частині світу» чув звернені до нього написи, а в «Одинадцятому» — бачив зображення, які звучали. Нова робота була задумана Вертовим взагалі без написів. 6 листопада 1928 року Вертов через пресу в авторській заявці «Людина з кіноапаратом» більш повно пояснив свою авторську позицію:

«Фільм “Людина з кіноапаратом” є спробою кінопередачі здорових явищ без допомоги написів, без допомоги сценарію, без допомоги театру. Це нова експериментальна робота Кіноока спрямована на створення дійсно міжнародної мови — абсолютного кінопису, на ґрунті повного її відділення від мови театру і літератури. З іншого боку фільм «Людина з кіноапаратом» також, як і «Одинадцятий», щільно прилягає вже до періоду «Радіо-ока», який кіновченими визначається як наступний етап розвитку неігрової кінематографії. <…>

Останні технічні винаходи в цій області дають в руки прибічників і працівників радіо-ока, тобто в руки прибічників і працівників звукового документального кінопису — найсильнішу зброю в боротьбі за неігровий жовтень. Від монтажу видимих і записаних на кіноплівку фактів (кіно-око) до монтажу зримо-слухових фактів, що передаються радіо (радіо-око). До монтажу фактів, які одночасно можна буде бачити, — чути — нюхати відчувати, до зйомок несподіваних людських думок і, нарешті, в найбільших спробах безпосередньої організації думок (а, означає, і дій) усього людства. Такі технічні перспективи «кіно-ока», покликані до життя Жовтнем»[1023].

1022. Цит. за: Человек с киноаппаратом. В правление ВУФКУ от Дз. Вертова // Дзиґа Вертов. Из наследия. Т. 1. Драматургические опыты / Сост. А. С. Дерябин. — Москва: Эйзенштейн-центр, 2004. — С. 123.

1023. Дзиґа Вертов. «Людина з кіно-апаратом», абсолютний кінопис і радіо-око / Дзиґа Вертов // Нова генерація. — 1929. — № 1. — Січень. — С. 61–62.



М. Кауфман під час знімання фільму «Людина з кіноапаратом», 1929 р.



Вертов відзначав, що робота над картиною була задумана внаслідок кризи в радянській кінематографії, яка проявлялася в кризі кінематографічного вираження, в кризі кіномови. Тому учасники «кіно ока» вирішили провести науково-виробниче дослідження, спрямоване на поліпшення і удосконалення кіномови. На думку Вертова, «Людина з кіноапаратом» ставила собі наступні завдання:

«Перше. Підняти низький рівень кінематографічного вираження, низький рівень кіномови на наступний, вищий ступінь, і тим самим підвищити якість нашої кінопродукції.

Друге. Протиставити звичайній шаблонній ігровій фільмі з поцілунками і вбивствами новий зразок кінороботи, нові способи фіксації життя без допомоги, без послуг, без посередництва актора, декорацій і ательє.

Третє. Створити перший в СРСР зразок фільму без слів, без написів, тобто наблизити кіномову до міжнародної мови.

І, нарешті, четверте. Дати уривок бадьорої життєрадісної веселої праці, яка зовсім не схожа на працю з-під палиці, на працю пригноблюваних капіталом людей»[1024].

Костянтин Фельдман у фільмі «Людина з кіноапаратом» виявив п’ять тематичних ліній: 1. «Людина з кіноапаратом» здійснює спостереження над життям і показує на екрані ре-

1024. Цит. за: Дзиґа Вертов. [Четыре задачи «Человека с киноаппаратом»] // Дзиґа Вертов. Из наследия. Т. 2. Статьи и выступления / Сост. А. С. Дерябин. — Москва: Эйзенштейн-центр, 2008. — С. 155

зультати своїх спостережень. 2. Події в картині глядач бачить одночасно простим неозброєним людським оком і з точки зору людини з кіноапаратом. 3. Спостереження над реакцією глядача, що знаходиться в глядацькій залі. 4. Монтажник Вертова переглядає схоплене на плівку життя. 5. Невидимий кінооператор спостерігає за людиною з кіноапаратом[1025].

Фільм «Людина з кіноапаратом» був зроблений на матеріалі декількох міст переважно Харкова, Києва, Одеси і Москви. Вертов показав один день життя великого урбаністичного міста СРСР. «Передусім, індустріальний напрям позачасовості фільмів Вертова сам по собі вже має велике позитивне значення. — Відзначав О. Озеров. — По-друге, у фільмах Вертова нічого немає камерного. Великі масштаби сучасності — методологія зйомки Дз. Вертова служить блискучим зразком. По-третє, четверте (це основне) монтаж і операторська робота Кіноків є невичерпним джерелом для розвитку цілого кіномистецтва»[1026].

Після громадських переглядів «Людини з кіноапаратом» в Харкові й Києві, за повідомленням Вертова, в Харкові більшість виступавших негативно сприйняли картину. І було навіть вислов-



Кадри з кінохроніки «Людина з кіноапаратом», 1929 р.





1025. Фельдман К. В спорах о Вертове / Константин Фельдман // Кино и культура. — 1929. — № 5/6. — С. 18–19.
1026. Озеров О. Вказ. пр. — С. 156.



Кадри з кінохроніки «Людина з кіноапаратом», 1929 р.



Кадри з кінохроніки «Людина з кіноапаратом», 1929 р.

лено думку, що «це нікчемність, і що Вертов не повинен далі працювати в кіно, і що подібна витрата народних грошей — злочин». У Києві, навпаки, більша частина виступавших підтримала картину[1027].

Вихід фільму «Людини з кіноапаратом» на екран, як і у випадку з «Одинадцятим», викликав нечуваний резонанс. Серед позитивних якостей підкреслювалася прекрасна режисерська робота, майстерний монтаж, новаторство роботи Вертова:

«І дійсно, виняткова майстерність оператора Кауфмана, що зумів на не ігровому матеріалі міста дати найдивовижніші по своїй динамічній експресії кадри,

1027. Дзига Вертов. [Выступление после общественного просмотра «Человека с киноаппаратом» в Киеве] // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 2. Статьи и выступления / Сост. А. С. Дерябин. — Москва: Эйзенштейн-центр, 2008. — С. 147–149

гостра спостережливість і здатність «ловити зненацька» справжнє життя, ставлять Кауфмана на голову вище кращих операторів сучасної неігрової (й ігрової) фільми. Вражають також і прийоми Вертовського монтажу. Ритмічна ув'язка внутрішньокадрового руху з динамікою цілого, якась особлива насиченість неігрового матеріалу, будь то живі люди чи мертві сталеві конструкції — захоплюють глядача і пригнічують його своєю потужною кіносимфонією»[1028].

«Технічно в «Людині з кіноапаратом» застосовані найрізноманітніші види зйомки, всілякі операторські трюки, вишуканіша деформація матеріалу. Це якийсь фейєрверк складних операторських прийомів. Сила дії фільми в її монтажі, зробленому по математично вивіреній музичній побудові. «Людина з кіноапаратом» — це крик життя. Фіксація найневловиміших життєвих явищ. Кіноматеріалізація пульсуючого ритму життя»[1029].

«Зрозуміло, чому нас радує кожна нова картина Вертова: вона є дослідженням кінематографічних форм вираження, більш плідним тому, що група Вертова працює на одному тільки матеріалі життя. Вертов виходить з одного надзвичайно простого правила: кінематографічний апарат дає можливість побачити життя озброєним поглядом. Отже, кіноапарат розширює наше пізнання видимого Життя. <…>

Вертов в картині «Людина з кіноапаратом» блискуче спростовує необхідність застосування в кіно першого правила арістотелівської естетики (єдність дії). Фактичний матеріал у фільмі розгортається по декількох паралельних лініях. Вертов показує роботу людини з кіноапаратом і зняті ним шматки життя глядачеві кінотеатру. Одночасно інший апарат знімає глядача, фіксуючи його враження на екрані. Таким чином, встановлюється немов дві точки зору на події: художника і глядача. <…>

«Людина з кіноапаратом», як і всі фільми Вертова, — це поема про сучасність. Тут, передусім, тема про працю, легку і важку, надземну і підземну, тема відпочинку і розваг, фізкультури і радіомовлення, клубу і пивної (монтажна битва клубу і пивної — розстріл пивних пляшок шахами), тема про глядачів і про виробничі моменти кіно, тема побутових, релігійних і цивільних стосунків»[1030].

«"Людина з кіноапаратом" і є не що інше, як спроба збагачення мови кіно. Для цього, передусім, виявилося необхідним звільнити кіно від влади літературних образів»[1031].

Проте велика частина критичних статей будувалися на твердженні, що у фільмах Вертова естетична платформа протиставляється основі хронікальній, і що важливіше — звинувачення у формалізмі і не бажанні відображати «соціалістичну дійсність». Наведемо фрагменти найбільш типових рецензій того часу:

«Здається, що матеріал (соціально-ідейний момент) задушив чергову спробу Дзиґи Вертова — дати фільм чистої кіно-мови, виживши слово з екрану, як виживалися в «Шостій частині світу» і «Одинадцятому» театр і літературний сценарій.

1028. Одной техники мало!: [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1929. — № 6(265). — 3 февраля. — С. 10.
1029. Кауфман Н. Человек с киноаппаратом / Наум Кауфман // Советский экран. — 1929. — № 5. — С. 5.
1030. Фельдман К. Кино и Аристотель / Константин Фельдман // Советский экран. — 1929. — № 5. — С. 6.
1031. Фельдман К. В спорах о Вертове / Константин Фельдман // Кино и культура. — 1929. — № 5/6. — С. 18–19.

І перші півгодини після того, як у білому світлі електрично розтануть чорні тіні на сріблястому полотні, не зрозумієш навіть, що саме хотів сказати автор, в ім'я чого накопив він таку силу матеріалу у фільмі. Але згодом, коли ефектні кадри стануть в уяві рядами, все більше стає ясним, що картині бракує глибокої ідейної установки, ефектними кадрами і ще ефектнішим монтажем автор не зміг показати нам справжнє сучасне місто — театр праці і радості. Залишилася тільки ефектна ритмічна амальгама з ораторії, маршу і фокстроту, яка не говорить глядачеві, не приваблює його. <…>

Недомовленість перейшла кордон зрозумілості у фільмі. У надрах надмірної недомовленості заблукав автор «Людини з кіноапаратом», і його місто виглядає не лише на початку — порожнім театром, а цілих шість частин фільму є ідейною порожнечею»[1032].

«Остання робота — «Людина з кіноапаратом» — зроблена в плані вишукувань «абсолютного кіно». Фільма показує повсякденну, інтенсивну роботу кінооператора хроніки. Якщо розглядати цю фільму виключно як експериментальну, то ми, поза сумнівом, маємо перед собою велике формальне досягнення неігрової кінематографії. Надзвичайна виразність і чіткість роботи трьох авторів фільми — Вертова, Кауфмана і Свілової — робить картину поемою про кінооператора. <…>

«Людина з кіноапаратом» знаменує собою, на жаль, різкий поворот в сторону від збуджуючого революційного оптимізму картин «Шоста частина світу» і «Одинадцятий». Всюдисущі Кауфман, який, стрімголов, мчиться на авто знімати суцільний хаос міського сум'яття, і Вертов, який у формалістському екстазі монтує (у плані ритмічних пропорцій рухів і композиційного поєднання) двері, що обертаються, трамваї, паровози, РАГС, телефоністок, породіллю і футбол, — звичайно, приголомшують глядача, але це не стимулює собою жодного ідейного висновку, ніякої соціальної потреби. Колосальний темперамент кіноків проходить повз події актуального значення, чому картина стає марною для масового кіноглядача. У подальшій своїй роботі група Вертова повинна різко відійти від вихолощеного техніцизму. Ми чекаємо від Вертова не лише приголомшуючих блискучою технікою картин, але і глибоко осмислених, що відображають радянську дійсність так, як її бачить око соціолога, а не тільки кіноапарат. Чекаємо картин, що дають бадьору емоційну зарядку. А головне, картин, зрозумілих масовому глядачеві»[1033].

«“Людина з кіноапаратом” — картина без єдиного напису і без якого-небудь літературного сценарію. У ній режисер і оператор здійснюють їх власний задум, їх зустріч з життям, а не ілюструють кадрами яку-небудь розповідь. Перед глядачем проходить особливий монтаж кадрів, який викликає приголомшуюче в першу хвилину враження. Глядач як би уперше чує мову кіно в його чистому вигляді й приголомшується його виразністю і образотворчою потужністю. Загострена кінематографічність «Людини з кіноапаратом» передає глядачеві абсолютно особливий зміст, який не піддасться переказу. Дефектом фільми є недостатня соці-

1032. Хмурий В. Людина з кіноапаратом / Василь Хмурий // Культробітник. — 1928. — № 23/24(70/71). — Грудень. — С. 28–29.
1033. Одной техники мало!: [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1929. — № 6(265). — 3 февраля. — С. 10.

альна загостреність, абстрагованість показу життєвих процесів без достатнього упору на радянський побут[1034].

«Фільма «Людина з апаратом» дуже явно показує нам, як у художника можуть розвиватися технічні прийоми його мистецтва, але вона ж говорить і про те, що її автор недооцінює, проте, усієї соціальної складності обстановки і свого завдання. <…>

Не людина управляє тут кіноапаратом, а «кіно-око» цілком захоплює і мчить людини, і сама техніка зору починає визначати вже і майже увесь сенс речі. Таким чином, техніка кіно майже фетишизується, тобто культивується майже як самоціль. Звідси перед Вертовим завжди є небезпека впасти в сугубу формальну естетичність і в мистецтво заради самого мистецтва»[1035].

Український письменник і літературний критик Олексій Полторацький також дотримувався традиційної точки зору. Аналізуючи фільм Михайла Кауфмана «Навесні», він відзначав:

«Остання частина цього фільму дає підстави сподіватися на те, що в майбутньому лінія кіноков повернеться на функціональний шлях і зробить кінооб’єктив не лише приладом для «розшифровки зовнішнього світу», але справжнім знаряддям класової боротьби. Інакше їх шлях — у формалізм, в чистий естетизм, а звідси, і в табір реакціонерів у мистецтві і в громадському житті»[1036].

Рецензент московської «Кіно-газети» також підкреслював про спірність соціальної значущості фільму, проте при цьому ще вважав його не українським:

«Звичайно «Людина з кіноапаратом» не українська фільма в повному розумінні. «Людина з кіноапаратом» є цікава формальна робота Дзиґи Вертова. Питання ж про соціальну вагу фільми — спірне»[1037].

У той час, коли фільм демонструвався в кінотеатрах України, його вихід у РРФСР бойкотувався. Причину цьому факту журналістові московського тижневика «Зміна» Вертов пояснював тим, що голова правління Совкіно К. Шведчиков вважав фільм «Людина з кіноапаратом» дуже цікавим науковим експериментом, який широко демонструвати немає підстав, оскільки він буде не зрозумілий багатьом глядачам[1038].

Пізніше, 19 березня 1929 року Вертов зі сторінок газети «Кіно» інформував редакторів зацікавлених газет і журналів і працівників радянської кінематографії, що фільм «Людина з кіноапаратом» через п’ять місяців після випуску в Україні не отримав широкийого прокату в Москві і Ленінграді. Винуватцем бойкоту картини Вертов оголосив московське представництво ВУФКУ[1039].

У 1930 році Дзиґа Вертов приступає до роботи над першим в Україні повнометражним звуковим документальним фільмом «Симфонія Донбасу». Для нього це була унікальна можливість на практиці застосувати свою теорію

1034. Кор Н. Человек с киноаппаратом / Николай Кор // Смена. — 1929. — № 6. — С. 16.
1035. Херсонский Х. Человек с киноаппаратом / Хрисанф Херсонский // Советский экран. — 1929. — № 18. — С. 5.
1036. Озеров О. Вказ. пр. — С. 158–159.
1037. Цит. за: Кіно-рядки: [Ред. ст.] // Шквал. — 1929. — № 8(193). — 23 февраля. — С. 11.
1038. Фильме грозит опасность: [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1929. — № 5(264). — 27 января. — С. 13.
1039. Дзига Вертов. Письмо в редакцию (ответы на запросы) // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 2. Статьи и выступления / Сост. А. С. Дерябин. — Москва: Эйзенштейн-центр, 2008. — С. 177–178.

«звучного кадру». В Україні до цього часу вже були зняті дві короткометражні звукові стрічки «I Міжнародний з'їзд пролетарських письменників в Харкові»[1040] і сам Вертов з оператором Б. Цейтліним провів звукову кінозйомку виступу в київському міському парку популярного в ті роки теаджазу Л. Утьосова[1041].



Робочий момент запису звуку фільму «Симфонія Донбасу»



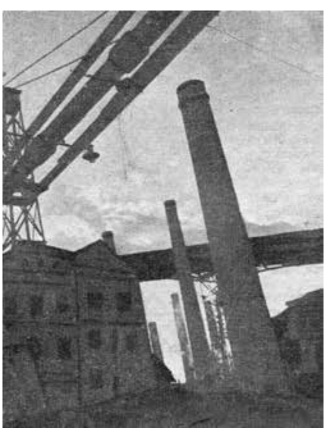
Можливості звукової кінозйомки на той час, коли розроблявся план картини «Симфонія Донбасу», були вже частково випробувані Вертовим. Київська кінофабрика лише профінансувала роботу по озвучуванню, оскільки власної звукової апаратури в Україні не було. Єдиний звуковий апарат А. Шоріна (апарат П. Тагера проходив випробування), що був на увесь СРСР, був прикріплений до групи А. Роома, що працювала над фільмом «П'ятирічка».

Вертовим був написаний, детально розроблений музичний план, по якому композитор Тимофєєв написав «звуко-шумовой» марш, розрахований на звучання 500 метрів картини. Марш цей був підготовлений оркестром Ленінградської філармонії. Зйомка проводилася в приміщенні Ленінградського радіоцентру. Паралельно зі зйомками маршу Вертов провів експеримент по запису реальних шумів і звуків. Експеримент вийшов вдалим. І в травні, після закінчення роботи в Ленінграді, знімальна група Вертова переїхала на Донбас, де зробила синхронні зйомки на спеціально підготовленому в лабораторії Шоріна пересувно-

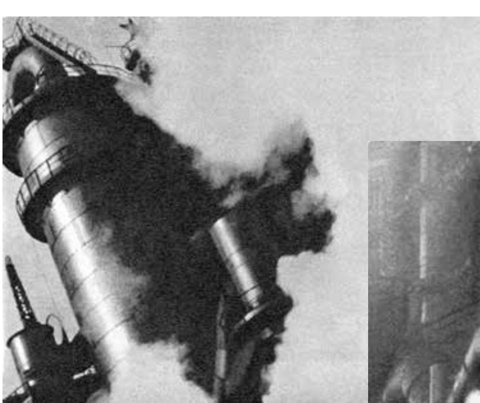
1040. Фактографическая история кино в Украине. 1896–1930. Т. 1 / Авт.-сост. В. Н. Миславський. — Х.: Торсінг плюс, 2013. — С. 428.
1041. Там само. — С. 421.

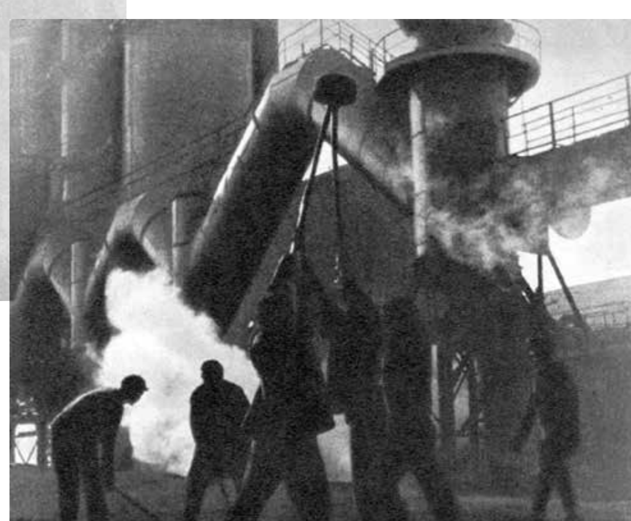












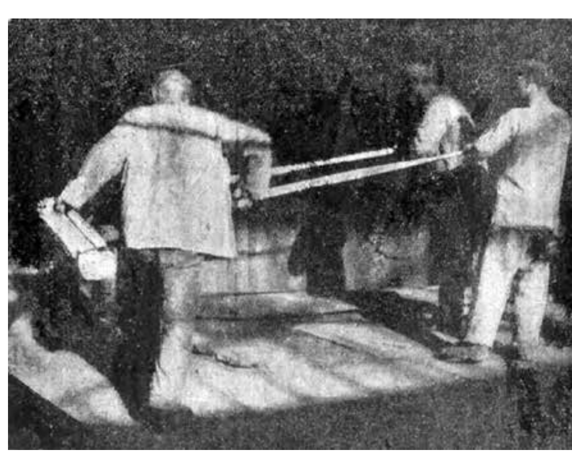
Кадри з кінохроніки «Симфонія Донбасу», 1930 р.







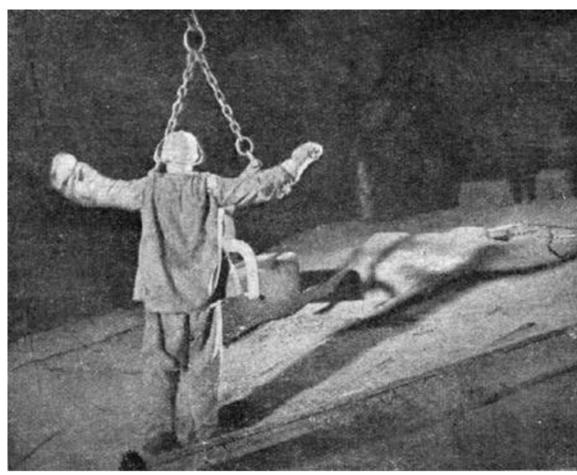




Кадри з кінохроніки «Симфонія Донбасу», 1930 р.







Кадри з кінохроніки «Симфонія Донбасу», 1930 р.

му звукознімальному апараті «Мікст»[1042].

Таким чином, фільм «Симфонія Донбасу» був не лише озвучений, тобто на раніше зняте зображення накладався звук, але і мав синхронні звукові кінозйомки. Фактично це був перший, по-справжньому звуковий документальний фільм, побудований цілком на документальному матеріалі як в області візуальній, так і звуковій[1043].

Цей фільм Вертов знімав вже без брата. Сподвижник Вертова Михайло Кауфман, до цього часу накопив необхідний досвід і упевненість,

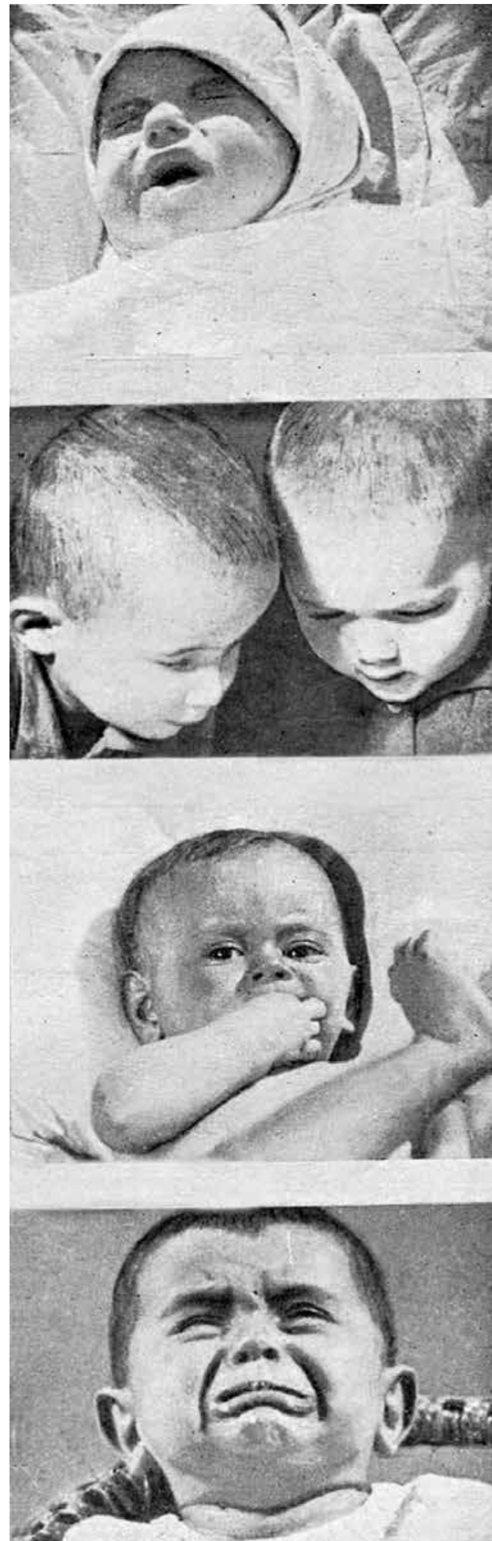


М. Кауфман

1042. Цейтлин Б. Симфония Донбасса / Борис Цейтлин // Кино и жизнь. — 1930. — № 14. — С. 19.

1043. На сторінках газети «Радянське мистецтво» (1931 від 17, 27 лютого та 12, 17 березня) йшло широке обговорення фільму «Симфонія Донбасу». Відкрила дискусію стаття — Валериан (Вакса) С. А. Обсуждаем первую звуковую фильму «Украинфильма» «Симфония Донбасса» // Советское искусство. — 1931. — 17 февраля.



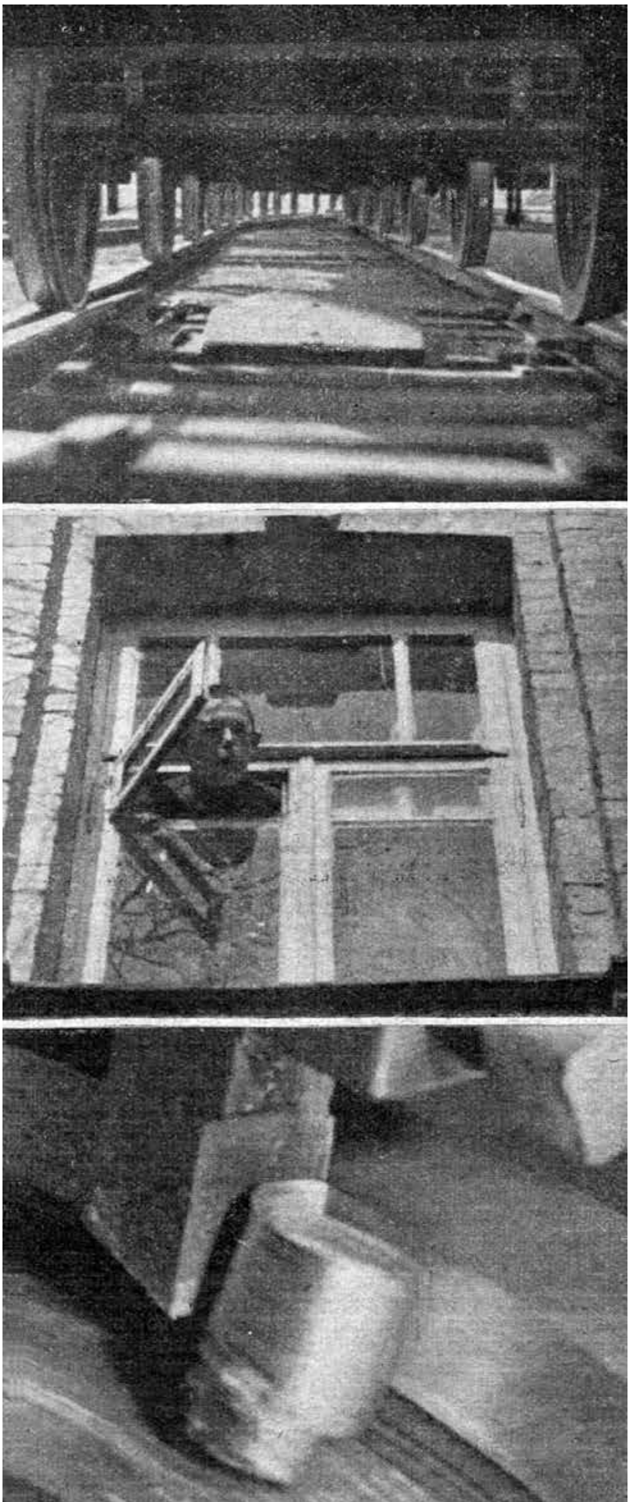


Кадри з культурфільму
«Життя дитини в яслах», 1927 р.

що може далі самостійно працювати, без тиску з боку старшого брата, тим більше у нього за плечима вже були дві режисерські роботи — «Москва» (1927, РРФСР) і «Життя дитини в яслах» (1927, УРСР).

У 1929 році він самостійно зняв фільм «Навесні» — одну із найпрекрасніших, ліричних, тонких і пластично досконалих документальних картин того часу. Тема фільму — «весна радянського міста». Він був зроблений за методикою «киноків», тобто побудований на фактах «життя, як воно є». Роздум про свою новаторську роботу Кауфман виклав у двох статтях, опублікованих в журналі «Нова генерація»:

«Я узяв за основу в роботі над кіномовою аналітичний підхід… Остання моя робота «Навесні», яку я перевірив на широкій аудиторії, особливо показова в цьому сенсі. Зроблений за допомогою чистої кіномови, без



Кадри з кінохроніки «Навесні», 1929 р.

допомоги літературних пояснень (написів), фільм виявився зрозумілим і доступним для широкого глядача від початку і до кінця. По техніці зйомки — ми у фільмі «Навесні» використали цілий ряд великих операторських досягнень: цілий ряд кадрів, знятих з фабричного димаря, з-під коліс потягу, з аероплана, є чимало кадрів майже мікрозйомок, блискучі рапіди («труха часу»). Дуже дотепно використаний в «Навесні» принцип зворотного показу дії, коли стрибун вистрибує з води абсолютно сухим і потрапляє на самий верх трампліну для стрибків. Тут представлено блискучий приклад того, як кіноапарат, нібито сама протокольна річ в світі, може спотворювати дійсність»[1044].

«Застосування проекційного друку в кіно дозволяє розкладати кадр на складові елементи, часто ряд таких елементів, розділених на різні кадри, синтезується в одному кадрі, в практиці це називають складним кадром. Тому, дослідивши матеріал, отриманий внаслідок первинного аналізу, розклавши його на складові елементи вторинного ана-

1044. Кауфман М. Кіноаналіза / Михайло Кауфман // Нова генерація. — 1929. — № 10. — Жовтень. — С. 55.

лізу, можемо приступити до побудови синтезу кіномови в цілому. Тематичні настанови речі (передбачено форму побудови фільму: буде або навчальний, або науковий, або хронікально-періодичний, або хронікально-тематичний, залежно від диктованого підходу синтезування отриманих елементів)»[1045].

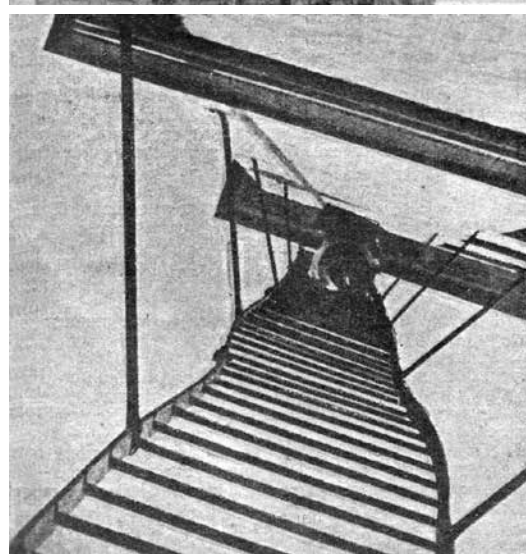
Перший показ картини справив відмінне враження на співробітників художнього відділу Київської фабрики. Кауфман довів, що він є не лише першокласним оператором, але і хорошим монтажером. У своїй картині Кауфман довів художньо-виразні прийоми, за словами оглядача «Нового глядача», «до великої виразності»[1046].

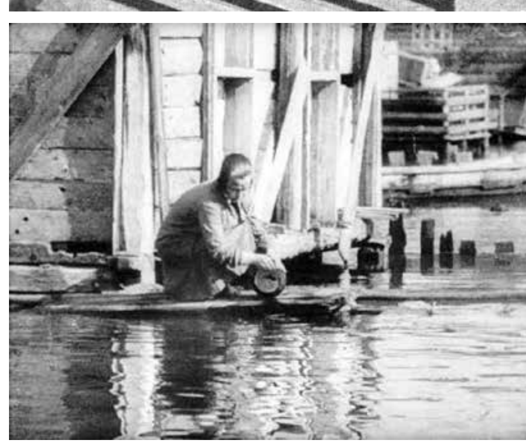
Правління ВУФКУ, відзначаючи соціальну насиченість фільму, точний відбір фактів, майстерну операторську роботу і прекрасний монтаж, визнало, що фільм є дуже цінним як з точки зору художнього та технічного оформлення, так і з соціально-ідеологічного. «Фільм «Навесні» є досягненням української кінематографії. Це неігровий кінозапис спостережень весни? представлений в плані весни соціалізму і нового побуту. У фільмі уперше представлено на не ігровому матеріалі комедійно-сатиричний показ залишків старого побуту. Автор фільму М. Кауфман виїхав у Харків і Москву для проведення громадських переглядів «Навесні» … За замовленням ВУФКУ, компо-

1045. Кауфман М. Про вторинну аналізу / Михайло Кауфман // Нова генерація. — 1930. — № 2. — Березень. — С. 42.

1046. Весна: [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1929. — № 36(295). — 8 сентября. — С. 13.







Кадри з кінохроніки «Навесні», 1929 р.

зитор Л. С. Кауфман приступив до композиції музичного супроводу до фільму «Навесні». Супровід буде скомпоновано для оркестрів і невеликих ансамблів і рояля»[1047].

Дуже тепло зустріла аудиторія фільм «Навесні» на громадському перегляді в «Будинку кіногромадськості». Після перегляду розгорнулося жваве обговорення, на якому більше двадцяти осіб підкреслили оригінальне подання і високу художню якість картини:

«т. Синельников. Цей фільм є великий крок вперед нашої кінематографії. Тут символічно представлено життя таким, як воно є. Скрізь відчуваєш це життя. Весна робоча, весна індустріальна, весна нашого побуту показана дуже вдало. Цей фільм цінний не лише для української кінематографії, але і для світової.

т. Ніколаєнко. Це поема надзвичайно добре подана. Річ ця прекрасна. У ній т. Кауфман багато в чому перегнав Вертова як художник. <…>

т. Чупров. Це глибока поема, в якій ми бачимо велику майстерність автора. Сюжет її нам зрозумілий. Від початку і до кінця ми відчуваємо.

т. Солодар. Такого фільму у нас ще не було. Тов. Кауфман виявив себе тут, як культурний майстер кіно»[1048].

Інші учасники обговорення, також підкреслювали велику художню цінність картини, але відзначали надмірне захоплення автора деталізацією, зайвим «техніцизмом» і недостатню соціальну насиченість.

Учасники інших громадських переглядів також визнали, що в особі Михайла Кауфмана українська кінематографія набула прекрасного і блискучого режисера[1049]. Деякі промовці відмічали, що в плані ліризму Кауфман обійшов свого маститого брата — Дзиґу Вертова. Але подібні порівняння, на думку Вертова, були некоректними. На одному з обговорень картини «Навесні» Вертов заявив:

«Що ж до фільму «Навесні», то я не стану сперечатися, хто ліричніший: Вертов чи Кауфман, або навпаки, бо це також неважливо, як і неважливо сперечатися про те, що ліричніше: індустріалізація або «Навесні». Але я думаю, що в цій ліричності має значення і тема. Не можна зробити «Навесні», вихолостивши його ліричні моменти»[1050].

Коли фільм почав демонструватися в кінотеатрах УРСР і РРФСР, серйозні аналітичні видання опублікували в цілому позитивні рецензії на фільм Кауфмана. Наведемо деякі з них:

«Робота такого характеру лише у тому разі має право на увагу широкого глядача як закінчений художній твір, якщо в ній, поряд із навчально-експериментальною установкою, вміщено елемент суспільної значущості, певна ліва установка. Іншими словами — якщо фільма розрахована не на смак витончених фахівців, а на безпосередню масову дію. Ця установка є у «Навесні». <…>

Успішність роботи визначається, передусім, високою операторською технікою, великим кінематографічним тактом і — тут це головне — тонким і точним

1047. Тонові фільми «На весні» й «Земля»: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1929. — № 7(26). — 25 листопада. — С. 11.
1048. «На весні»: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1930. — № 2(32). — 15 січня. — С. 13.
1049. Курс В. Фільм про весну республіки / В. Курс // Всесвіт. — 1929. — № 47. — 1 грудня. — С. 14.
1050. Дзига Вертов. [Выступление на обсуждении фильма «Весной»] // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 2. Статьи и выступления / Сост. А. С. Дерябин. — Москва: Эйзенштейн-центр, 2008. — С. 185.







Кадри з кінохроніки «Навесні», 1929 р.

монтажним мистецтвом. Ритмічна цілісність, закінченість і виразність фільми грає в даному випадку вирішальну роль. <…>

Сприйняття фільми все-таки ускладнено тим, що, окрім загального поняття весни, окрім чисто емоційної стихії руху, якою вона насичена, — глядачеві нема за що зачепитися пам'яттю. Немає навіть тіні самої елементарної фабули, яка допомогла б, сприймаючи, розподілити матеріал фільми. «Навесні» важко дивитися, точно також, як важко — особливо незвичній і непідготовленій людині — слухати серйозний і просторовий музичний твір. Це значно звужує можливу аудиторію фільми, а значить — і сферу її дії, і масштаби її як громадського явища»[1051].

«Стосовно основного підходу до теми, то увага М. Кауфмана розбита на дві частини. Він розпочинає з демонстрації метеорологічної весни, весни в природі,

1051. Модест. «Весной» / Модест // Кино и жизнь. — 1930. — № 11. — С. 5.

і переходить до весни в розумінні метафоричному — до весни початку соціалістичної реконструкції нашої країни. <…>

Набагато краще йде справа з другою частиною фільми, де автор не лише виявляє моменти виробничі, навіть і подає (уперше для групи «Кіно-око») людину — нову і стару»[1052].

Також позитивно оцінили фільм рецензенти й інших російських і українських журналів[1053]. Проте після випуску фільму Михайло Кауфман і деякі інші режисери-документалісти опинилися в опалі. На засіданні правління Київського Робмису, фабком Київської кінофабрики поставив питання щодо «рвацьких вимог» Кауфмана: місячна платня не менше 900 карбованців; зміна прокатної політики ВУФКУ; зняття уповноваженого ВУФКУ в Москві; довгострокове відрядження за кордон; озвучування фільму «Навесні». Оператор І. Лозієв за зйомки посівної кампанії вимагав підвищення зарплати з 180 до 300 карбованців в місяць, але, отримавши відмову кінофабрики, відмовився виїжджати на зйомки. Подібні вимоги висунув і оператор Б. Цейтлін. Відзначимо, що вищезгадані оператори були кращими документалістами на Київській кінофабриці, і, якоюсь мірою їх вимоги щодо підвищення оплати були резонними, бо вона мала перевищувати заробітну плату інших операторів, які таких досягнень не мають. Але подібні заяви, на думку зборів, на тлі невиконання кінофабрикою промфінплану на 45% були проявом «консервативних аполітичних методів роботи» і «старими, традиційними, рвацькими методами, і спекуляцією на відсутності кінофахівців, не рахуючись ні з умовами виробництва, ні з існуючими тарифними оплатами праці». У результаті правління ухвалило вищезгаданих операторів «за вимоги антипрофесійного і антигромадського характеру і спекуляцію на недостатній кількості фахівців кінематографії — із союзу виключити», а також повідомити «про ганебний вчинок Кауфмана» в ЦК ВУК і усім кіноорганізаціям[1054].

Виробництво культурфільмів в Україні починає розгортатися з 1922 року. Проте виробництво культурфільмів в цей час було нікчемно мале, і велика частина картин закуповувалася за кордоном, переважно в Німеччині. З отриманих фільмів створювалися спеціальні програми. Науковий відділ Всеукраїнського кінокомітету, а згодом — ВУФКУ, в Харківському кінотеатрі «Маяк революції» в лютому-травні влаштовували сеанси-лекції для дітей шкільного віку на теми «Швейцарія»[1055], «Країна висхідного сонця»[1056], «Голландія і голландці»[1057] та ін.

Що стосується власного виробництва, то в 1922 році ВУФКУ випустило чотири агітфільми і два культурфільми — «Тютюнтрест» (про роботу тютюнової фабрики ім. Петровського в Одесі)[1058] і «Перший радянський рейс за кордон на па-

1052. Озеров О. Вказ. пр. — С. 157–158.
1053. Кесельман О. По весні / О. Кесельман // Кіно. — 1929. — № 14(60). — Липень. — С. 4; Майський М. Травень у жовтні / Михайло Майський // Кіно. — 1929. — № 19(67). — Жовтень. — С. 9; Сарчіссіо. Справжня кіномузика / Сарчіссіо // Радянське мистецтво. — 1930. — № 2(32). — 15 січня. — С. 12–13; «Весной»: [Ред. ст.] // Кино и жизнь. — 1930. — № 13. — С. 22–23.
1054. Прояви рвацтва окремих робітників художнього цеху Київської кінофабрики: [Ред. ст.] // Бюлетень Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв. — 1930. — № 4(46). — 1 квітня. — С. 4–5.
1055. Коммунист. — 1922. — 10 февраля.
1056. Коммунист. — 1922. — 31 апреля.
1057. Вісті ВУЦВК. — 1922. — 7 травня.
1058. А. Кино / А. // Театр и музыка. — 1923. — № 35. — 9 октября. — С. 11.

роплаві “Ельбрус”»[1059]. Восени 1923 року ВУФКУ з метою підготовки сценаріїв для виробництва культурфільмів організовує науково-сценарну комісію, і з 1923 року виробництво культурфільмів було сконцентроване в Одесі, наслідком чого був добір тем культурфільмів: «Цукрова промисловість на Україні» (300 м), «Одеські курорти», «Миколаївський судноремонтний завод Наваля», «Одеські сонячні ванни», «Держпароплавство», «Одесса-Батум», «Махорковий трест» (2 ч.), «Одессоль» та ін.[1060]. Лише картина «Махорковий трест» (про вирощування тютюну на плантаціях у Прилуках і роботу Прилуцької махоркової фабрики) була зроблена Київським відділом ВУФКУ за замовленням Укрмахортресту і відправлена до Москви на Всеросійську сільськогосподарську виставку[1061].



Рекламне оголошення, 1930 р.

У 1924 році виробничі й навчальні фільми випускали знімальні бази ВУФКУ в Харкові, Києві, Одесі[1062]. Київська база мала власну кінолабораторію, якою до 1924 року керував оператор Олексій Калюжний, а згодом — Олександр Лаврик. Тут оператори самі обробляли знятий матеріал. Але, через відсутність чіткого тематичного планування виробництво культурфільмів в Україні, як і раніше, має випадковий характер. Це були в основному етнографічні і виробничі одночас-

1059. В фото-кино управлении: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923. — № 8/9. — Март. — С. 29; Д. М. Вказ. пр.

1060. Кинопроизводство ВУФКУ: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № 1(15). — [Октябрь, 1923]. — С. 11; Кинопроизводство в Одессе: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № 1(15). — [Октябрь, 1923]. — С. 12; Кино: [Ред. ст.] // Театр и музыка. — 1923. — № 35. — 9 октября. — С. 11.

1061. ВУФКУ: [Ред. ст.] // Экран. — 1923. — № 1. — С. 18–19.

1062. Харківська база створила картини «Боротьба зі шкідниками», «Який догляд, такий і прихід», «Туберкульоз» та «Засуха», - на замовлення Наркомзему і Наркомату охорони здоров'я. Див.: Робота ВУФКУ: [Ред. ст.] // Кіно. — 1925. — № 1. — Листопад. — С. 27.

тівки: «Завод ім. Петровського у Катеринославі», «Лікнеп», «Чорномор'я» (реж. Л. Шеффер) та ін. Лише фільм «Асканія-Нова» (731 м) виділявся з усіх культурфільмів 1924 роки. Картина експонувалася на міжнародних виставках і була удостоєна нагороди в Парижі. У скороченому вигляді вона була включена в другий номер Кіножурналу "Маховик"».

У 1925 році разом з етнографічними, виробничими картинами випускаються сільськогосподарські і освітні культурфільми. Деякі картини ВУФКУ випускає за замовленням різних організацій[1063]. За замовленням редакції одеської газети «Вісті» ВУФКУ випустило приурочений до п'ятиріччя видання фільм «День газети» (сцен. і реж.: Л. Шеффер, С. Уейтінг-Радзинський). У картині був показаний один день роботи редакції[1064].

Для демонстрації в селі були випущені фільми «Боротьба зі шкідниками» (за замовленням Наркомзему)[1065] і «Боротьба з посухою» (за замовленням Цукротресту)[1066], «Який догляд — такий прихід» (про прогресивні методи догляду за худобою; реж. Г. Тасін; за замовленням Наркомздоров'я), «Як годувати молочну корову» (за замовленням Наркомздоров'я)[1067]. Також за замовленням Наркомздоров'я був знятий культурфільм «Туберкульоз» (900 м.; реж. Г. Тасін). Картина Тасіна, за повідомленнями преси, була визнана одним із кращих науково-популярних фільмів в СРСР:

«Картина «Туберкульоз» має бути, поза сумнівом, віднесена до числа наших успіхів і досягнень. — Відзначав оглядач російського журналу «Радянське кіно». — Відправною точкою її конструкції узятий сам по собі мало помітний, в сенсі повсякденності, факт, — смерть робітника від сухот, і навколо цього факту дана цікава картина, присвячена туберкульозу. Своїм ходом стрічка ставить низку запитань: що таке туберкульоз, як ним заражаються, які шляхи боротьби і т. д. По мірі свого розгортання фільма досить ясно, чітко і наочно відповідає на усі ці питання. Так, перші дві частини розбирають захворювання з клінічного і патологічно-анатомічного боку. Глядач бачить кохівську паличку, спостерігає шляхи потрапляння її в організм, перебіг захворювання, руйнівні процеси в організмі і т. д. Останні три частини приділяють усю увагу процесу боротьби із захворюванням. Тут глядач знайомиться з тим, що туберкульоз є соціальною хворобою, що обумовлюється загальними умовами праці і побуту; боротьба за їх оздоровлення — це перший висновок фільми. Далі показуються диспансери, нічні санаторії, туберкульозні інститути, будинки відпочинку, курорти і т. д. і т. д., тобто увесь ланцюг профілактичних і лікувальних заходів по боротьбі з туберкульозом. Величина туберкульозу як соціального зла тут наочно зростає перед глядачем; але зате тут же з'ясовується все значущість у справі успішної боротьби із цим

1063. 1-ая Госкинофабрика ВУФКУ: [Ред. ст.] // Искусство трудящимся. — 1925. — № 52. — 24 ноября. — С. 11.
1064. «День газеты»: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1925. — № 3. — 12 февраля. — С. 6.
1065. ВУФКУ у 1926 році: [Ред. ст.] // Зоря. — 1926. — Ч. 13. — С. 28. Всього в 1925 році, за повідомленнями преси, за договором з Наркомземом, ВУФКУ зобов'язувалося випустити вісім культурфільми. Див.: Вісті ВУЦВК. — 1925. — 13 лютого.
1066. ВУФКУ у 1926 році: [Ред. ст.] // Зоря. — 1926. — Ч. 13. — С. 28; Театр — музика — кіно. — 1925. — № 3. — С. 7; Культура і побут. — 1925. — 14 червня.
1067. Новые фильмы: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1925. — № 3. — С. 7; Вісті ВУЦВК. — 1925. — 11 жовтня.

захворюванням як колективу в цілому, так і окремих його індивідуумів, які, ставлячись свідомо, можуть багато в чому себе вберегти від захворювання. Зроблена фільма чисто і ретельно. Потрібно, можливо, швидше перевести написи, зроблені по-українськи, на російську мову, щоб не затримувати випуску цієї повноцінної науково-популярної фільми в наші робочі клуби»[1068].

Також у 1925 році вишли й інші етнографічні і виробничі культурфільми: «Здобич і коксування вугілля в шахтах Донбасу» (133 м)[1069], «Єврейські землеробські колонії» (опер. Г. Дробін), «Одеські курорти» (65 м; опер. І. Гудима)[1070].

Всього, за даними ВУФКУ, за три роки (1923–1925) було випущено 165 короткометражних наукових і хронікальних картин[1071]. Їх демонстрували в клубах, на сільських кіноустановках, у спеціальних «наукових кінотеатрах» (перший такий кінотеатр — ім. В. Короленка — відкрився в 1922 році в Одесі).

У 1926 році намітився кількісно-якісний підйом виробництва культурфільмів в Україні. На екран виходять етнографічні, навчальні і сільськогосподарські культурфільми: «Донбас — вічний революціонер», «Будинок відпочинку у Немирові», «На проскурівщині», «На південному березі Криму», «Політекономія» (сцен. Волобуєв), «Алкоголь», «Медицина на Україні», «Освіта на Україні», «Посуха», «Цукрова промисловість на Україні», «Сільське господарство лісостепу», «Сільське господарство степу», «Буряк допоміг»[1072]. За замовленням концесійного підприємства «А. А. Реш-збір-сировина», ВУФКУ випускає картину «Боротьба з ховрахами» (реж.: Б. Дуберштейн, Л. Могилевський)[1073].

Починаючи з 1926 року ВУФКУ активно залучає до співпраці учених Всеукраїнської Академії Наук (ВУАН). Найдосвідченішому у той час режисерові ВУФКУ П. Чардиніну доручається зйомка етнографічного фільму «Україна»[1074].



1068. Советская фильма: [Ред. ст.] // Советское кино. — 1926. — № 8. — С. 31.
1069. Общественная читка киносценариев: [Ред. ст.] // Кино-неделя. 1924. — № 37. — 14 октября. — С. 19.
1070. Кинорепортаж: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1925. — № 12. — 31 мая. — С. 11.
1071. ЦДАВО України. — Ф. 2708. — Оп. 2. — Спр. 576. — Арк. 237.
1072. ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театральний тиждень. — 1926. — № 4(35). — С. 7.
1073. Кіно: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1926. — № 14(23). — 6 квітня. — С. 13; Театр — музика — кіно. — 1926. — № 22. — С. 12; Театральная неделя. — 1926. — № 7. — 20 апреля.
1074. Коммунист. — 1926. — 1 февраля.





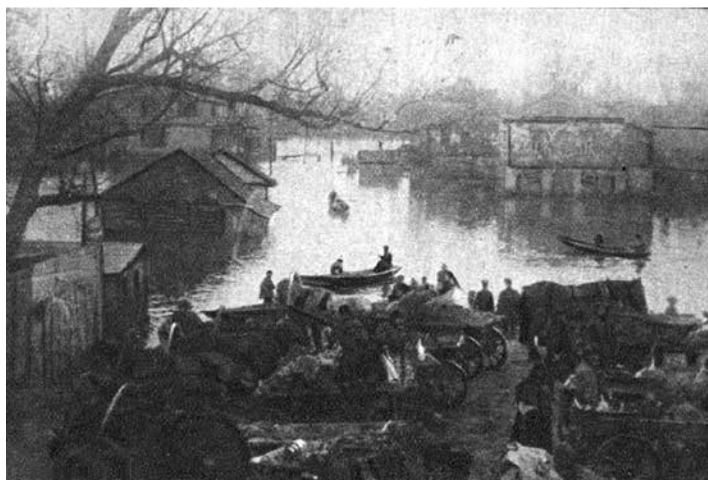




Кадри з культурфільму «Буряк допоміг», 1926 р.



Зйомки тривали впродовж року (географія, етнографія, топографія, історичні місця України). Над матеріалом для цього фільму працювали в Києві економіст Барзаковський і професори ВУАН під керівництвом професора Шарлеманя[1075]. У цей же час робляться зйомки етнографічного фільму «Дніпровські пороги» під керівництвом академіка Д. Яворницького[1076].



Кадр із кінохроніки «Київ», 1927 р.

У 1927 році ВУФКУ продовжує розширювати виробництво кінохроніки і культурфільмів. У тематичний план культурфільмів включають теми, на які вже були сценарії: «електрифікація» (Дніпробуд), «гірська промисловість», «сільськогосподарський фільм», «Київ», «Цit» (Центральний інститут праці), «кам'яновугільна промисловість», «етнографічний фільм» (пам'ятники і різні цікаві пейзажі), «металургія», «тракторизація», «фізкультура», «анатомія», «побут» (цикл короткометражних фільмів)[1077].

На екран виходять етнографічні стрічки: «Бахчисарай» (реж. К. Томський; конс. Баданінський), «Крим» (6 ч.; реж. К. Томський), «Євреї на землі» (512 м; реж. А. Роом), «Київ» (реж. С. Чарський)[1078], «Луганськ» (авт.-опер. Б. Цейтлін), «Конча-Заспа» (3 ч.; реж. В. Заноза; конс. М. Шарлемань). Виробничі картини, або як їх тоді називали «техфільми», були представлені роботами: «Коксування вугілля» (опер. К. Куляєв) та ін. Серед навчальних стрічок відмітимо дві — «Тіло людини» (сцен. докт. Лаврентьєв)[1079] і «Вчися плавати». До виробництва деяких картин ВУФКУ також залучає учених ВУАН[1080].

У 1926 році розгортається грандіозне будівництво Дніпрогес (Дніпробуд) — найбільшої гідроелектростанції півдня України. Будівництво велося силами усьо-

1075. Ю. Я. «Вся Україна» / Ю. Я. // Культура і побут. — 1926. — № 15. — 11 квітня. — С. 1; Дубняк К. ВУФКУ і краєзнавство / К. Дубняк // Культура і побут. — 1926. — № 17. — 25 квітня. — С. 6; «Україна»: [Ред. ст.] // Зоря. — 1926. — Ч. 20. — Серпень. — С. 31.
1076. Дніпровські пороги на екрані: [Ред. ст.] // Зоря. — 1926. — Ч. 20. — Серпень. — С. 31.
1077. Кинохроника: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1927. — № 18(70). — 15–21 березня. — С. 7.
1078. Чарів С. Об'єктивом по Київу / С. Чарів // Кіно. — 1927. — № 15/16(27/28). — Серпень. — С. 12–13.
1079. Культурные фильмы: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1927. — № 12(64). — С. 8; Етапи кінохроніки: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 14/15(55/56). — 19 квітня. — С. 12. Цікаво відзначити, що в 1925 році фільм подібної тематики «Як влаштовано людське тіло» (5 ч.; сцен. Докт. Галкін) був знятий в РРФСР. Це був малоцікавий фільм, змонтований зі старих кіноматеріалів. Див.: Журавлев А. Ф. Кинопромахи / А. Ф. Журавлев // Рабочий зритель. — 1925. — № 14. — 9 апреля. — С. 10–11.
1080. Науковий фільм: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 17(58). — 3 травня. — С. 17.

го СРСР і було найважливішим завданням, поставленим ЦК ВКП(б), і було під пильною увагою уряду. Природно, така подія отримала широке відображення в кінематографі. ВУФКУ починає широкомасштабні зйомки картини «Дніпрогес» (сцен. і реж. Г. Затворницький). Знімали матеріал оператори Д. Сода, К. Куляєв і Б. Цейтлін[1081]. Експедиція зробила зазйомку дніпровських порогів і найближчих місцевостей поблизу Дніпробуду, які мають історичне, географічне і економічне значення. Зйомки робилися від Києва до Запоріжжя включно. Експедиція також зафіксувала на плівці ряд вибухів, перемичку Дніпра, сцени з життя селян, що живуть в околицях Дніпробуду. Зйомки проходили під керівництвом професора ВУАН А. С. Синявського, консультантами виступили професор Олександров і Веденєєв[1082].

Ці матеріали частково увійшли до документального нарису «Дніпро» за агітаційно-патетичним сценарієм Нежданова[1083]. Картина будувалася за принципом чергування історичних фактів із сучасністю і недалеким майбутнім. Фільм демонструвався на Всеукраїнській виставці народного господарства і на міжнародних виставках у Чехословаччині і Голландії. Надалі ВУФКУ планувало постійно проводити кінозйомки ходу робіт на Дніпробуді[1084].

«Дніпрогес» вийшов до десятирічної річниці Жовтневої соціалістичної революції разом з іншими випущеними ювілейними документальними фільмами: «Як це було», «Десять років», «Одинадцятий», «Дніпрогес» і, очевидно, «Вчора і сьогодні» — хроніка в 9 частинах (2 490 м)[1085].

Режисер Гліб Затворницький культурфільми розподіляв на три категорії: 1. Шкільний фільм, призначений як навчальний посібник для шкіл усіх типів, спеціальних і дослідницьких інститутів, лабораторій тощо. 2. Науково-популярний фільм, розрахований на широку аудиторію, що переслідує не стільки навчальні, скільки освітньо-культурні цілі. 3. Кінохроніка — своєрідний тип газети, зорової інформації, що відбиває актуальні події. Причому матеріал для шкільного фільму вимагає особливої системи, особливих педагогічних методів, розрахованих на той або інший вік школярів і діапазон їх знань в тій або іншій області[1086].

Окрім статті Затворницького, в українській пресі тих років вийшло ще декілька робіт, присвячених культурфільмам[1087]. Відмітимо, що якість українських культурфільмів у 1920-і роки була не на високому художньому рівні. Це пояснюється і нестачею досвідчених професіоналів, і тим, що керівництво ВУФКУ

1081. Культурные фильмы: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1927. — № 12(64). — С. 8; Съемки на Днепрострое: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 13(65). — 1 сентября. — С. 12; «Дніпрельстан»: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 18/19(88/89). — 22 травня. — С. 15.

1082. Съемки на Днепрострое: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 13(65). — 1 сентября. — С. 12.

1083. Л. Л. Днепрострой и кино / Л. Л. // Театр — музика — кіно. — 1927. — № 15(67). — 22–28 лютого. — С. 6.

1084. Культурные фильмы: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1927. — № 12(64). — С. 8.

1085. Затворницький Г. ВУФКУ до Жовтня / Глеб Затворницький // Кіно. — 1927. — № 18(30). — Жовтень. — С. 9; ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 32. — Арк. 351.

Затворницький Г. Культур-фільм / Гліб Затворницький // Кіно. — 1926. — № 12. — Грудень. — С. 10–11.

1086. Затворницький Г. Культур-фільм / Гліб Затворницький // Кіно. — 1926. — № 12. — Грудень. — С. 10–11.

1087. Див.: Могилевський Л. Чи корисні виробничі фільми? / Леонід Могилевський // Кіно. — 1926. — № 8. — Червень. — С. 27; Копелев А. Наука. Кіно. Діяпозитив. Клуб / А. Копелев // Кіно. — 1926. — № 9. — Липень. — С. 11–13; Науковий фільм: [Ред. ст.] // Культура і побут. — 1927. — № 5. — 5 лютого. — С. 9.

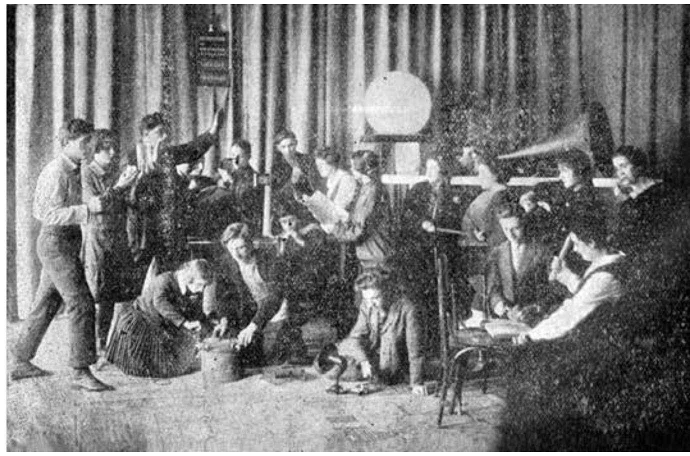
приділяло мало уваги розвитку культурфільмів, які були для нього малозначною і другорядною справою. Звідси і відсутність в Україні, на відміну від РРФСР, глибокої теоретичної бази[1088].

До 1928 року Одеська кінофабрика робила культурфільми в невеликій кількості, переважно на близькому до Одеси матеріалі. З відкриттям Київської кінофабрики планувалося перевести туди усе виробництво українських культурфільмів. Доцільність такого рішення полягала і в тому, що в Києві був більший науковий потенціал, і, отже, ширші можливості залучення до роботи над культурфільмами потрібних авторитетних консультантів. У Києві робота виконувалася силами майже десяти творчих груп, кожна з яких включала режисера, оператора, наукового консультанта та інших фахівців. Перед відділом було поставлено складне завдання — забезпечити випуск культурфільмів у об'ємі, рівному одній третині загальної кількості картин, що створюються українськими кінофабриками.

1928/29 господарський рік можна вважати справжнім початком широкого розгортання виробництва культурфільмів в українському кінематографі. Тільки з 1928 року розпочинається планове виробництво фільмів. ВУФКУ розробляє тематичний план культурфільмів спільно із представниками профспілок, ВУАН і ТДРК. Тематичний план включав теми, що охоплюють різні напрями науки і техніки, освіти і медицини: «Механіка нормальних пологів», «Скарлатина», «За здорову зміну», «Культурне будівництво споживчої кооперації», «Виробнича робота споживчої кооперації», «Торгова робота споживчої кооперації», «Експорт України», «Експорт м'ясопродуктів», «Техніка безпеки в металургійній промисловості», «Техніка безпеки у вугільній промисловості», «Рибництво і рибальство», «Вітер», «Жаба і її дитинчата». Усі вищезгадані теми, за винятком трьох останніх, припускали випуск повнометражних картин[1089].

1088. У РРФСР в 1920-ті роки вийшли десятки теоретичних робіт, присвячених розвитку культурфільмів. Наприклад, див.: Тихонов Н. П. «Научная» кинокартина и научная кинематография / Н.П. Тихонов // Кино. — 1922. — № 1. — 20 октября. — С. 18–21; Миклашевский К. Научный фильм, как двигатель сельскохозяйственной культуры у нас и за границей / К. Миклашевский // Кино-неделя. — 1924. — № 21. — 24 июня. — С. 7; Опарин А. Кино как орудие научной пропаганды / А. Опарин // Кино-журнал АРК. — 1925. — № 2. — Февраль. — С. 23; Калашников А. Кино на культфронте / А. Калашников // Советское кино. — 1925. — № 4/5. — Сентябрь–октябрь. — С. 27–29; В. Г. О научно-популярных фильмах / В. Г. // Кино-журнал АРК. — 1926. — № 1. — Январь. — С. 14; В. Г. Положения и перспективы научно-воспитательного кино / В. Г. // Советское кино. — 1926. — № 3. — Апрель. — С. 12–13; Асеев Н. В поисках культурной жизни / Николай Асеев // Советский экран. — 1926. — № 2. — 14 января. — С. 3–4; Галкин Н., Сухаревский Л. К созданию научной фильмы / Н. Галкин, Л. Сухаревский // Кино-журнал АРК. — 1926. — № 2. — Февраль. — С. 28; Веремиенко М. О культурфильме / М. Веремиенко // Советское кино. — 1927. — № 4/5. — Апрель–май. — С. 14–15; За культурфильму: [Ред. ст.] // Бюллетень секретариата Центрального совета Общества друзей советского кино. — 1927. — № 2. — Сентябрь. — С. 20–21; Культурфильму на экраны: [Ред. ст.] // Советский экран. — 1928. — № 16. — 17 апреля. — С. 3; Дин Г. Производственно-индустриальная фильма / Г. Дин // Кино и культура. — 1929. — № 5/6. — С. 71–72; Улович В. Задачи технического оборудования производства культурфильмы / В. Улович // Кино и культура. — 1929. — № 2. — С. 70–73; Кациграс А. Культурфильма / Александр Кациграс // Кино и культура. — 1929. — № 4. — С. 10–23; Культурфильму — вперед!: [Ред. ст.] // Советский экран. — 1929. — № 21. — 28 мая. — С. 3.

1089. Борзаковський О. Наш культур-фільм / Ол. Борзаковський // Кіно. — 1929. — № 8(55). — Квітень. — С. 3.



Радіодрамстудія (РЕДС) на озвучуванні фільму «Дніпрельстан», 1928 р.

Для об'єднання роботи над культурними і виробничими фільмами, і кінохронікою при виробничому відділі ВУФКУ в Києві організовується підвідділ по виробництву культурфільмів під керівництвом М. Капчинського[1090].

У 1928 році ВУФКУ випускає фільм «Дніпрельстан» (автор.-опер. Б. Цейтлін), що продовжує розповідь про будівництво Дніпрогесу, розпочату в картинах 1927 року «Дніпрогес» і «Дніпро»[1091].

Медична тема була представлена в декількох санітарно-освітніх картинах, причому всі вони були зроблені під наглядом практикуючих лікарів і професури ВУАН. Картина «Сказ і боротьба з ним» (3 ч.; реж. Д. Волжин; конс. лікар Б. Соловйов) знімалася під наглядом патологічної комісії при ВУАН під керівництвом академіка Мельникова-Разведьонкова[1092]. Постійна патологічна комісія ВУАН разом із представниками Київського бактеріологічного інституту визнала, що фільм з наукової, художньої і технічної точки зору зроблений добре і придатний для демонстрації у вищих медичних і ветеринарних установах, а також серед широкої публіки[1093].

Фільм «Травматизм і перша допомога на виробництві» знімався під наглядом професорів Харківського інституту гігієни і патології праці Е. М. Кагана і Харківського інституту ортопедії і травматології М. І. Сітенка[1094].

Картина «Застуда і хвороба» (реж. Д. Волжин) знімалася під керівництвом лікаря Б. Соловйова, а загальну консультацію здійснювала Патологічна комісія ВУАН[1095]. Лікар Б. Соловйов керував і зйомками стрічки «Фізкультура» (реж. Д. Волжин), що розповідає в науково-популярній формі про значення фізкультури в сучасному житті[1096]. Частково до медичної тематики можна віднести і кар-

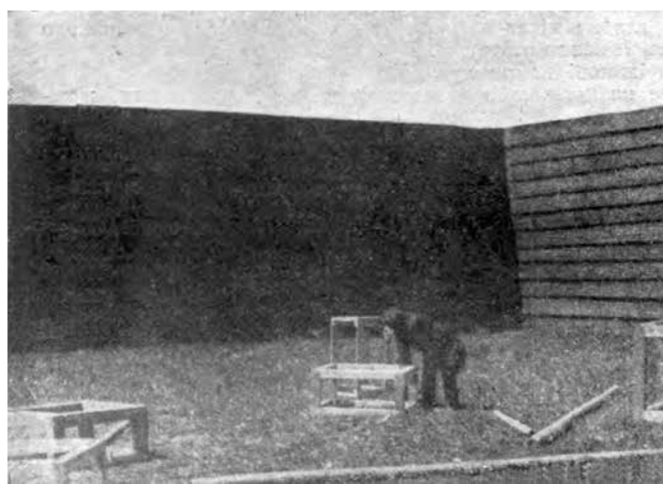
1090. Культурфильмы: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 41(142). — 23 мая. — С. 17.
1091. Дніпрельстан: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 16/17(86/87). — 7 травня. — С. 14.
1092. «Сказ та боротьба з ним»: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 15. — 1 травня. — С. 12; Нові культурфільми: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 39(140). — 15 мая. — С. 17.
1093. «Карандаш»: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 15. — 1 травня. — С. 12.
1094. Українські культур-фільми: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 8(55). — Квітень. — С. 14.
1095. Нові культурфільми ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 9(79). — 16 березня. — С. 16; Нові культурфільми ВУФКУ: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 12. — 3 квітня. — С. 10.
1096. Культурфільми ВУФКУ: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 8. — 6 березня. — С. 11; Культурфільми ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 8(78). — 9 березня. — С. 15.

тину «Ясла» (3 ч.; реж. і опер М. Кауфман) про роботу і досягнення організацій охорони матері і дитини[1097].

У той же час об'єднані збори київського товариства патологів і патологоанатомічної кафедри ВУАН санітарно-освітні фільми планували знімати самостійно і для цього вирішили організувати в Києві експериментальну лабораторію, яка повинна була стати першою в СРСР[1098].

У 1928 році було знято один із найвизначніших і один із перших двосерійних культурфільмів про Крим «Ешиль-пекла» (реж. К. Томський)[1099]. У першій серії були показані кустарні промисли в Криму, свято жертвопринесення Курбан-байрам, Бахчисарай — ханський палац, мертві міста Мангуп-Кале і Чуфут-Кале, технікум Народів Сходу, а також нове промислове будівництво в Криму[1100]. У другій серії — побут вівчарів, старе гірське древнє поселення — місто Карасубазар і види Ялти[1101]. Етнографічні картини «Кам'янеччина» (реж. В. Сафронов; научн. ред. проф. Г. Геринович) і «Одеса — Південна Пальміра» (реж. С. Раппопорт) були зняті з меншим розмахом.

Ще одна повнометражна картина, що викликала резонанс — «Мавпа і людина» (6 ч.; реж. О. Уманський), була знята спільно з фізіологами РРФСР[1102].



Кадр із культурфільму «Мавпа і людина», 1928 р.

Виробничі і сільськогосподарські культурфільми були представлені картинами «Трактор» (реж. Я. Геллер; про виробництво тракторів і їх застосування в сільському господарстві)[1103], «Культура цукрового буряка» (реж. В. Заноза; науков. ред. агроном О. Гаршин), за замовленням Цукротресту[1104], «На варті урожаю» (хронікальна група Одеського кінотехнікуму) — про роботу тракторів, пере-

1097. Френкель Л. Діти в фокусі / Лазар Френкель // Кіно. — 1928. — № 7(43). — Липень. — С. 3; «Ясла»: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 15. — 1 травня. — С. 12; Ясла: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 14/15(84/85). — 24 квітня. — С. 17.
1098. Наукове кіно: [Ред. ст.] // Зоря. — 1928. — № 1(37). — Січень. — С. 32.
1099. Новий повнометражний культурфільм: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 2(72). — 10 січня. — С. 14
1100. Крим на екрані: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 29(70). — 27 грудня. — С. 15; Новая культурфильма: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 28(129). — 18 января. — С. 17; Культурфильмы ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 33(134). — 2 марта. — С. 15.
1101. Культурфільми ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 37(138). — 11 апреля. — С. 17.
1102. Такке С. Людина й мавпа / С. Такке // Кіно. — 1930. — № 13(85). — Липень. — С. 89; «Обезьяна и человек» // Кинофильмы. Продукция СССР. — Москва: «Экспортиздат», 1931. — С. 29.
1103. «Трактор»: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 15. — 1 травня. — С. 12.
1104. «Культура цукрових буряків» // Радянське мистецтво. — 1928. — № 16. — 15 травня. — С. 11.



Кадр із культурфільму «Трактор», 1928 р.

вірку якості посівного зерна і устаткування сільських метеорологічних пунктів[1105], «Від руди — до металу» (реж. В. Заноза), «Бджільництво» (реж. П. Горбенко).

1928 рік був досить продуктивним на науково-популярні і рекламні культурфільми, зроблені на замовлення виробничих комбінатів: «Олівець» (авт.-опер. Б. Цейтлін), за замовленням акціонерного товариства Мосполіграф, про процес виробництва олівців: від заготівлі матеріалів до упаковки готової продукції[1106]; «Соробкооп і його шкідники» (реж. С. Чарський), що рекламує діяльність Київського союзу робочих кооперативів[1107]; «На крилах книги» (реж. М. Шор) — про розвиток книжкового виробництва, за замовленням Українського наукового інституту книгознавства[1108]; «Українська шампань» (реж. М. Білінський) — про виноградарство на Олешківських пісках у Херсонському окрузі. Також про створення рекламного культурфільму про кооперативне життя, «широкої кооперації мас і виявлення досягнень, що популяризували ідеї в кооперації» вів переговори з ВУФКУ Вукопсоюз[1109]. Підсумок переговорів — випуск у 1929 році картин «Виробнича робота споживчої кооперації» і «Кооперативні хлібозаготівлі на Україні». Відзначимо, ВУФКУ за договором з Головним курортним управлінням України випустило рекламний культурфільм «Курорти України»[1110].

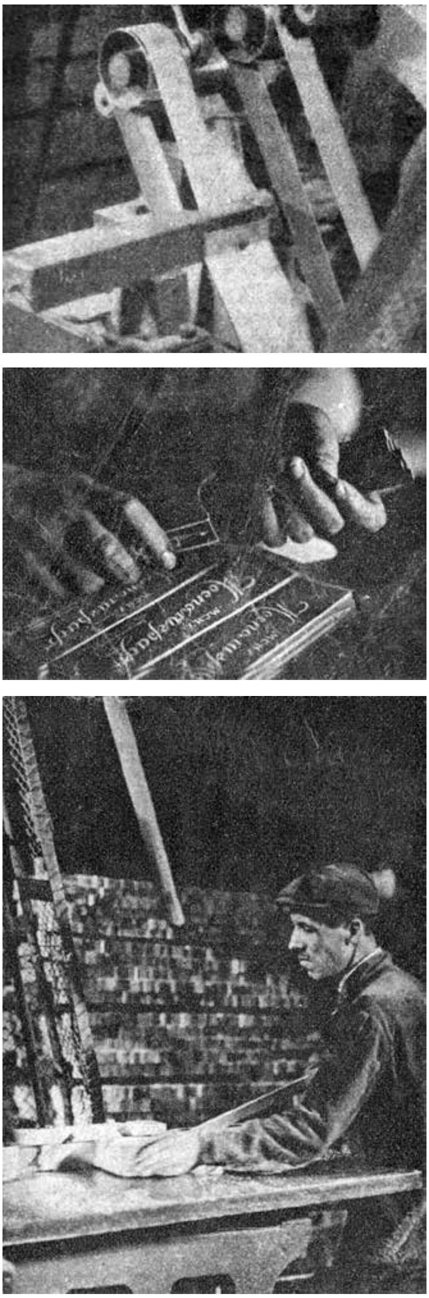
З кінця 1928 року основна робота над культурфільмами зосереджується в Києві. ВУФКУ разом з ВУАН організовує спільне виробництво культурфільмів, для чого за кордоном отримується відповідне технічне устаткування (доставка в Київ відбулася в квітні 1929 року)[1111]. У відділ культурфільмів при ВУФКУ

1105. «На варті врожаю»: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 41(142). — 23 мая. — С. 17.
1106. «Карандаш»: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 15. — 1 травня. — С. 12; Цейтлин [Б]. Карандаш / Борис Цейтлин // Советский экран. — 1928. — № 18. — С. 3.
1107. Сорабкооб та його шкідники // Радянське мистецтво. — 1928. — № 15. — 1 травня. — С. 12.
1108. Нові культурфільми: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 39(140). — 15 мая. — С. 17.
1109. Фільм про кооперацію: [Ред. ст.] // Кіно. — 1928. — № 1(37). — Січень. — С. 16.
1110. Українські культур-фільми: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 8(55). — Квітень. — С. 14.
1111. Виробництво наукових фільмів: [Ред. ст.] // Культробітник. — 1929. — № 10(82). — Травень. — С. 15.



в Києві приходять переважно випускники Київського державного музично-драматичного інституту ім. М. В. Лисенка: Б. Павлов, К. Лундишев, С. Шульман, О. Уманський, Г. Крикун, Л. Твердохлібов, І. Мурін.

У 1928/29 господарському році молоді кінофахівці поставили наукові, технічні, культурно-освітні, санітарно-пропагандистські фільми: «Донбас» (авт.-опер. Б. Цейтлін), «Торф» (реж. К. Болотов), «Суперфосфат» (реж.

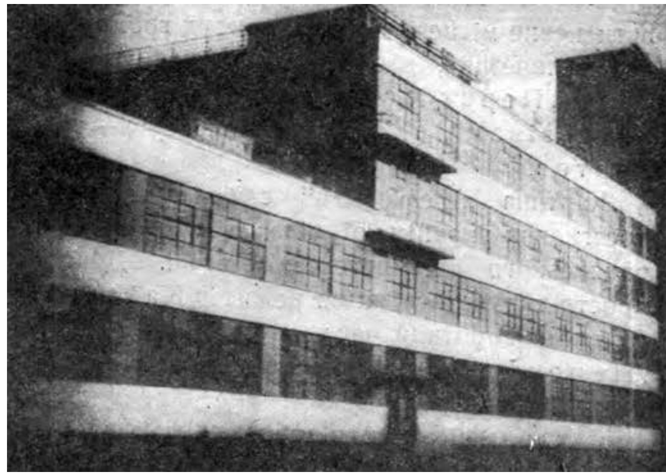


Кадри з культурфільму «Олівець», 1928 р.

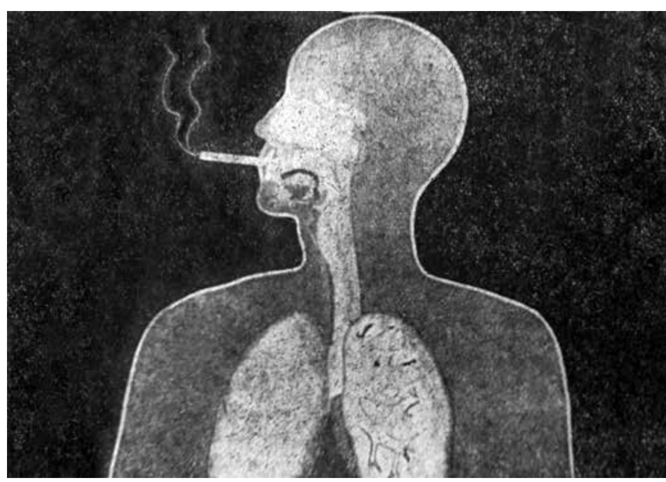
Д. Ердман), «Виробництво цементу» (реж. В. Заноза), «Кіноатлас України», «Вугілля», «Лісосплав», «Комуна» (реж. М. Капчинський), «Коксові установки» (авт.-опер. К. Куляєв), «Донвугіль», «Цукровий буряк» (реж. О. Швачко), «Бережи зір».

Проте у зв'язку з перевиборами в раду керівництву Київської кінофабрики довелося перевести усі п'ять знімальних груп на інші ділянки роботи. Таким чином, впродовж приблизно півтора місяці ці групи працювали над перевиборними темами для фільмів: «Двоє», «Жінка в раді», «Мрії мої, мрії…», «Звіт Харківської міськради», «Звіт Харківського окружного виконкому», «Звіт Київського окружного виконкому»[1112]. Подібна практика на кіновиробництві у результаті відбилася на планових показниках. Якщо за перший квартал план по виробництву культурфільмів був перевиконаний і склав 134%, то в другому кварталі через непродуманість керівництва щодо планування кінозйомок, план було виконано лише на 80%[1113]. Третій квартал не вивів загальний показник виконання виробничого плану в позитивний баланс. І якість культурфільмів виявилася нижчою за ігрові[1114]. У першому півріччі в результаті непідготовленості, нестачі сценарного матеріалу, нестачі режисерських і операторських кадрів постала загроза великого недовиконання промплану. 13 режисерських груп на 1 квітня зробили 66,6% плану. Друге півріччя характеризується тим, що фабрика мобілізувала внутрішні ресурси і замість 13 груп працювали 18–19 груп. Окремі групи навантажувалися 2-3 постановками (реж. С. Чарський — 2 картини; М. Капчинський — 2; К. Болотов — 3)[1115].

1112. Борзаковський О. Вказ. пр. — С. 2–3.
1113. Піврічні підсумки відділу культурфільмів ВУФКУ: [Ред. ст.] // Молодняк. — 1929. — № 9. — Вересень. — С. 102.
1114. Дорогу культурфільмові!: [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 13(85). — Липень. — С. — 1.
1115. Стрункий (Відділ політікоосвітнього фільму про свою роботу) / Стрункий // Кіно. — 1930. — № 19(91). — С. 18–19. С. 18.



Кадр із культурфільму «Скло». 1930 р.

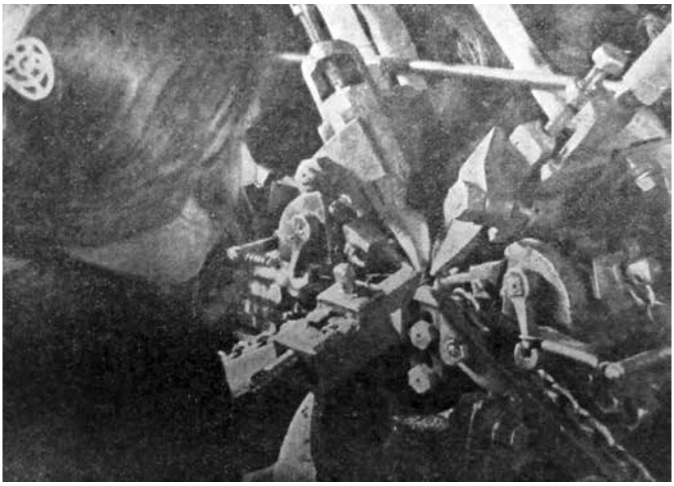


Кадр із культурфільму «Кинемо палити», 1930 р.

У 1929/1930 господарському році у зв'язку з весняною посівною кампанією ВУФКУ, за замовленням Укрбуряксоюзу, запланувало зняти вісім короткометражних фільмів, які б висвітлювали окремі процеси вирощування цукрового буряку: «Як сіяти цукровий буряк» (реж. О. Швачко) і «Удобрення буряку» (авт.-опер. С. Чернявський). Для зйомки цих картин Київська кінофабрика сформувала спеціальні знімальні групи[1116], а також приступила до роботи над новими кінокартинами: «Зернові фабрики» (реж. Г. Олександров), «Машинотракторні станції» (реж. С. Комар), «Сільськогосподарське машинобудування на Україні»[1117]. За повідомленнями преси, ВУФКУ випустило картини «Меліорація», «Агромінімум» (реж. О. Перегуда), «Посівкампанія», «Догляд за буряком», «Добрива» і ще вісім культурфільмів на різні теми сільських кампаній: 1) охорона скотарства; 2) шкідництво кулака в колективі; 3) знищення кулаків як класу; 4) допомога міста селу; 5) побут і робота колективів[1118].

До кінця року, за повідомленням Відділу культурфільмів ВУФКУ, було випущено ще п'ять картин: про реконструкцію тваринництва («Свиня», «Олія», «За молочну худобу», «За оздоровлення худоби», «Силос») і дві — про механізацію сільського господарства («За машину», «Наступ на землю»)[1119]. Також були

1116. ВУФКУ й весняна скірба: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 6(54). — Березень. — С. 12.
1117. Нові фільми ВУФКУ: [Ред. ст.] // Сільський театр. — 1929. — № 8. — С. 40.
1118. ВУФКУ для засівної кампанії: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1930. — № 7(37). — 10 березня. — С. 11.
1119. Стрункий. Вказ. пр. — С. 18.



Кадр із культурфільму «Від руди до металу», 1928 р.

випущені й картини за іншими напрямами: «Кинемо палити», «Металургія» (реж. В. Сафронов), «Слово про друк», «Енергетика» (реж. В. Заноза, «Скло» (реж. М. Капчинський), «Мільйони під ногами» (реж. Г. Гричер).

Відділ культурфільмів на Київській кінофабриці також запланував виробництво картин: «Закони спадковості», «Від руди — до металу» (реж. В. Заноза), «За урожай», «Приморські заповідники»[1120] — і закінчував роботу над шкільними картинами: «Вітер» (реж. А. Вінницький; про використання сили вітру для людських потреб), «Як шиють черевики», «Біле золото» і «Здобич метала»[1121]. На Одеській кінофабриці закінчувалася робота над культурфільмом «Рибальство і рибництво на Україні» (реж. Я. Геллер; конс. проф. Загоровський)[1122].

Для зйомки повнометражної картини «Приморські заповідники» Київська кінофабрика спорядила три експедиції на узбережжя Чорного і Азовського морів, в ту частину, де знаходилися державні заповідники. Перша експедиція знімала переліт птахів і весняну рослинність степів. Друга — провела зйомки гніздового періоду у птахів і роботи населення цих районів. Третя — зафіксувала рослинність степів в Приморській смузі, а також початок осінньої міграції птахів. Сценарій фільму розробили наукові співробітники ВУАН — професори М. Шарлемань і А. Лазаренко[1123].

У 1929–1930 роках в Україні вийшло ще декілька вдалих етнографічних фільмів. ВУФКУ відрядила оператора І. Лозієва в експедицію на Тянь-Шань разом із Зоологічним музеєм ВУАН. Із привезеного великого кіноматеріалу було змонтовано два фільми «По Туркменії і Бухарі з кіноапаратом» (1929; реж.-опер. І. Лозієв)[1124] і «До Хан-Тенгрі» (1930, 5 ч.; реж.-опер. І. Лозієв)[1125]. Фільми Лозієва представляли нотатки учасника експедиції до Тянь-Шаня. У картині показувалася робота експедиції, побут і умови життя місцевого населення, ряд пейзажів, знятих там, де дуже рідко бували люди. Попри те, що фільми Лозієва були більшою

1120. Борзаковський О. Вказ. пр. — С. 2–3.
1121. Шкільні фільми ВУФКУ: [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 3(75). — Лютий. — С. 12.
1122. Нові культурфільми ВУФКУ: [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 5(77). — Березень. — С. 14.
1123. Шарлемань М., Лазаренко А. Нові культурфільми ВУФКУ / Микола Шарлемань, Андрій Лазаренко // Кіно. — 1929. — № 5(53). — Березень. — С. 12; Вісті ВУЦВК. — 1929. — 26 березня.
1124. Наші культурфільми: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 19(67). — Жовтень. — С. 16.
1125. Кинорепертуарный список фильм. — 1930. — № 7. — Октябрь. — С. 6–9; «К Хан-Тенегри» // Кинофильмы. Продукция СССР. — М., 1931. — С. 26–27.



Кадр із культурфільму «По Алтаю», 1929 р.

мірою схожі на сухий виклад фактів у журналі путівника, в цілому картина вийшла цікавою, багато в чому завдяки кадрам проходження експедиції абсолютно невідомих і повних небезпек місць.

На відміну від робіт Лозієва фільм «По Алтаю» (1929; реж.-опер. Б. Слуцький) про природу алтайських гір і побут населення Сибіру був зроблений набагато цікавіше. Сучасники відзначали прекрасну операторську роботу, динамічний монтаж, досі не зафіксовані на кіноплівці побутові звичаї алтайців, що дозволило віднести картину Слуцького до кращих радянських етнографічним фільмам. На засіданні приймальної комісії Київської кінофабрики фільм було визнано «хорошим і актуальним». Одночасно комісія вирішила і надалі залучати дебютанта Слуцького для зйомок культурфільмів[1126].



Кадр із культурфільму «Перлина степу», 1930 р.

Також був визнаний вдалим етнографічний фільм «Перлина степу» (1930, 7 ч.; реж. М. Капчинський), знятий за замовленням Наркомзема. Багатий документальний матеріал і ефектні зйомки були відмінною рисою цієї картини, присвяченої освоєнню південно-українських степів. У фільмі показана і робота всесвітньо відомого Наукового інституту в Асканія-Нова і його досягнення[1127].

1126. Новый зритель. — 1929. — № 42(300). — 13 октября. — С. 13.

1127. Кінорежисери про постановки. М. Капчинський // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 41(142). — 12 июня. — С. 15; Ц. С[олода]р. Перлина степу / Цезар Солодар // Кіно. — 1930. — № 21/22(93/94). — Листопад. — С. 3; «Жемчужина степи» // Кинофильмы. Продукция СССР. — М., 1931. — С. 27–28; Перлина степу // Герман М., Іваницький І. Фільми виробництва фабрик Українфільму. — Харків: Мистецтво, 1934. — С. 36.



Кадр із культурфільму «Вакцинація та імунітет», 1930 р.

Серед санітарно-освітніх картин була високо оцінена стрічка «Механіка нормальних пологів» (1929; реж. К. Болотов; конс. проф. Г. Писемський і лікар Е. Янкелевич), робота над якою тривала два роки. Це був перший в СРСР кінопідручник по акушерству, призначений для медичних внз. Зйомки у фільмі були зроблені на найбагатшому матеріалі акушерської клініки Київського клінічного інституту. У фільмі використовувалися рентгенозйомка, рапидная зйомка, мультиплікація[1128].

Ще більш високої похвали удостоїлася картина «Вакцинація й імунітет» (1930, сцен. і реж. О. Уманський; конс. проф. М. Нещадименко). Це перший фільм по мікробіології, який знайомив глядача з різними інфекційними захворюваннями. За повідомленнями преси, у фільмі були показані цікаві моменти виробництва вакцин проти тифу, дифтерії і віспи. Усі зйомки, пов'язані з мікробіологією, відбувалися в Київському бактеріологічному інституті на новому мікрознімальному устаткуванні, спеціально купленому ВУФКУ для випуску наукових фільмів[1129].

Проте найвищу оцінку отримала картина «Життя метелика» (1929; реж. А. Вінницький; конс. ентомолог П. Краснюк). Картину подивилися практично усі фахівці в області энтомологии і біології Києва і визнали її блискучою. Порівнюючи стрічку із зарубіжними фільмами, учені визнали, що «Життя метелика» зроблене якісніше, ніж німецькі фільми подібної тематики[1130].

Хоча цей фільм знімався як науковий, але він усупереч бажанню автора перетворився на фільм, що мав ширше трактування, — в нім зачіпалася проблема боротьби за існування за допомогою переконливо представленої історії виживання окремого виду метеликів серед комах, що представляють для них смертельну небезпеку.

Основним критерієм якості культурфільмів в плані агітації і пропаганди (а не художнього рівня) вважалася абсолютно проста навчальна форма — фільм повинен вирішувати конкретні завдання абсолютно конкретними засобами і прийомами[1131]. Повністю цим параметрам відповідав повнометражний фільм О. Перегуди «На великому рубежі» (1930) по матеріалах Наркомзему УРСР про роль агромінімуму в сільському господарстві[1132]. Фільм був побудований так, що потреба колективізації була логічним висновком із представленого матеріалу. Експозицію фільму складають декілька епізодів ведення індивідуального сільського господарства, що розкривають нераціональність, і висновок — порятунок бідняка тільки в колективі. Показавши проблему, Перегуда давав і її вирішення. Далі йде дидактична частина. У цій частині показано про заходи агромінімуму і показана

1128. «Механізм нормальних пологів»: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 7(55). — Квітень. — С. 12.
1129. Вакцинація та імунітет: [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 8(80). — Квітень. — С. 14.
1130. «Життя метелика»: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 19(67). — Жовтень. — С. 16.
1131. За культурно-освітній фільм: [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 4(76). — Лютий. — С. 1.
1132. Перегуда О. Лани колгоспівські та фільми / Олександр Перегуда // Кіно. — 1930. — № 3(75). — Лютий. — С. 5



Кадри з культурфільму «На великому зламі», 1930 р.

перспектива подальшого розвитку сіл — в майбутньому не буде хуторів агроміста, бо велика індустрія зітре різницю між селом і містом.

«Заслуга О. Перегуди полягає в тому, що він зміг показати загальну основу виробництва на селі і в місті. — Відзначав А. Полторацький. — Набором дуже простих паралелей, демонстрацією роботи трактора, молотарки і фабричної машини, О. Перегуда виявляє принципову єдність механізованого сільського господарства з індустрією»[1133].

Та все ж в цілому рівень культурфільмів був невисокий. Причиною цьому була недостатньо ефективна робота Відділу неігрових фільмів, який не зумів залучити до роботи як наукових консультантів найбільш яскравих представників громадських і навчальних закладів. Другою причиною, що негативно впливала на кінцевий результат, була гостра нестача необхідних сценаріїв і професійних кадрів.

До випуску науково-технічних фільмів залучалися, зазвичай, випускники Одеського кінотехнікуму. Молоді фахівці починали свою професійну діяльність в кінематографі саме з наукових фільмів. На кінофабриці в Одесі організовується школа фабрично-заводського учнівства для підготовки фахівців допоміжних професій. З учнів цієї школи, а також студентів Одеського кінотехнікуму, з молоді, що працювала на кінофабриці, у кінці 1920-х років створюється перша комсомольська кіногрупа.

Тоді як Одеський кінотехнікум повністю забезпечував український кінематограф фахівцями технічних професій, професійних кінорежисерів катастрофічно бракувало. У 1930 році кістяк творчої групи неігрової кінематографії складали режисери: Михайло Капчинський, Андрій Вінницький, В. Сафронов, Костянтин Болотов, Олексій Швачко, М. Пясецький; оператори Григорій Олександров, Г. В'юник, Олексій Ємельянов, Михайло Балухтін, О. Дахно та ін. У молодих співробітників бракувало виробничого досвіду, а головне — освіченості і культурного світогляду, що нерідко призводило до поверхневого відбору тем і низького образотворчо-виразного рівня картин. І до роботи над культурфільмами ставилися, як до не престижної, адже бували випадки, що через нестачу кваліфікації керівництво кінофабрик «перекидало» режисерів ігрового кіно в неігрову кінематографію.

1133. Озеров О. Вказ. пр. — С. 159.



О. Швачко в центрі на зйомці культурфільму «Шкідники буряків», 1930 р.

«Перед режисером радянського українського культурфільму доводиться ставити досить-таки жорсткі вимоги. — Відзначав зав. Відділу культурфільмів Київської кінофабрики А. Борзаковський. — Окрім відповідної кінокваліфікації, режисер культурфільм має бути, звичайно, взагалі культурною, освіченою людиною. Нарешті — людиною, не чужою українській культурі, щоб виправдати існування української кінематографії, і українського культурфільма зокрема. Ясна річ, щоб виховати такі кадри доведеться витратити не місяці, а роки. Цю частину роботи ми тільки починаємо. Є чинники, які в умовах нашого кіновиробництва заважають цьому завданню, і є — сприяючі їй. До перших відноситься глибоко укорінений серед більшості кінопрацівників погляд на культурфільми, як на продукцію нижчого сорту»[1134].

В середині 1920-х років спостерігалася тенденція до створення публіцистичного ігрового фільму, фактично далекого від справжньої художньо-ігрової кінематографії. Герої таких фільмів схематично ілюстрували ту або іншу тезу компартії. Природно, що позбавлені психологічної глибини схеми-образи свідомо зумовлювали низьку художню якість фільму. Таким чином, почав вироблятися своєрідний стандарт, і сталося так, що подібні твори стали класифікувати як «агітпропфільми» — по аналогії з неігровими картинами перших післяреволюційних років, що мали пряме агітаційно-пропагандистське призначення

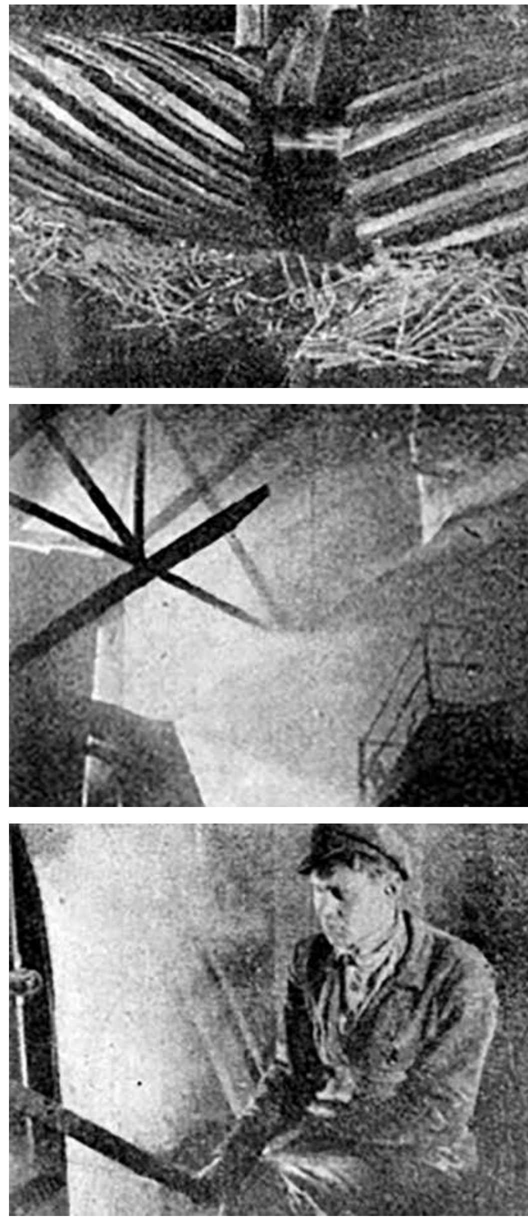


Кадр із культурфільми «За четверту зміну», 1930 р.

1134. Борзаковський О. Вказ. пр. — С. 2–3.

і випускалися у зв'язку із різними політичними кампаніями, святами тощо.

Агітпропфільм стає синонімом антихудожності, примітивізму, схеми. З іншого ж боку, це поняття почали змішувати з поняттям культурфільм. Одним із прикладів може служити картина «Гонорея» (1927; сцен. докт. Фурманов; реж. М. Шор). Тоді її класифікували як «сюжетно-ігрову культурфільму»[1135]. Насправді ж, це була досить слабка мелодрама, що не має нічого спільного із науково-популярною і навчальною кінематографією, попри те, що роботою над науково-популярною частиною картини керував директор Інституту ім. Главче, доктор Харошин[1136], а художником виступив відомий майстер В. Кричевський[1137]. Преса навіть повідомляла, що на фільм «Гонорея» отримано ряд заявок від ПК Здоров'я союзних республік.

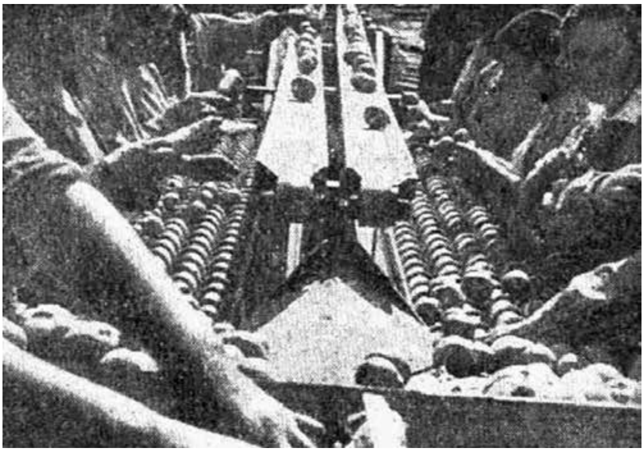


Кадри з культурфільму «Дивись в обидва», 1929 р.

До роботи над культурфільмами, окрім досвідчених фахівців, залучали і молодь. Серед них були Георгій Стабовий, Григорій Гричер, Арнольд Кордюм, Євгенія Григорович, Лідія Островська, С. Кореняк і інші. З метою поліпшення якості картин були розроблені методичні вказівки, в яких уперше давалося визначення короткометражних фільмів — політико-освітніх, навчально-інструктивних, кінонарису, кіноплакату, фейлетону і т. д.

На якість, а головне пропагандистське призначення кінохроніки і культурфільмів, все частіше звертає увагу партія і уряд в другій половині 1920-х років.

1135. Бузько Д. «Гонорея» (Нотатки про культур-фільм) / Дмитро Бузько // Кіно. — 1928. — № 3(39). — Березень. — С. 11.
1136. Випуск кінохроніки: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1926. — № 12(21). — 23 березня. — С. 18.
1137. Нове мистецтво. — 1927. — № 18(59). — 27 вересня. — С. 18.



Кадр із культурфільму «Промислове садівництво», 1930 р.

У цей час видається ряд постанов, спрямованих на поліпшення і розширення випуску і демонстрації фільмів науково-освітнього характеру. 15 травня 1929 року XI Всеукраїнський з'їзд Рад приймає спеціальну постанову[1138]. 19 червня того ж року виходить спільна постанова ВУЦВК і РНК УРСР «Про надання державним установам і підприємствам, професійним, кооперативним, громадським і науковим організаціям права демонструвати кінофільми науково-освітнього змісту»[1139]. Також в 1929 році РНК УРСР приймає постанову, яка визначала лінію випуску фільмів, так званих «неігрових», що визначала асигнувати на випуск освітніх фільмів не менше 30% усіх асигнувань кіновиробництва[1140]. Ще одну постанову «Про збільшення виробництва і показу політико-освітніх фільмів» РНК СРСР прийняв 7 грудня 1929 року[1141].

Говорячи про кінопубліцистику, що отримала широкий розвиток в українському кінематографі другої половини 1920-х років, не можна не згадати про цікаве явище — народження мультиплікації.

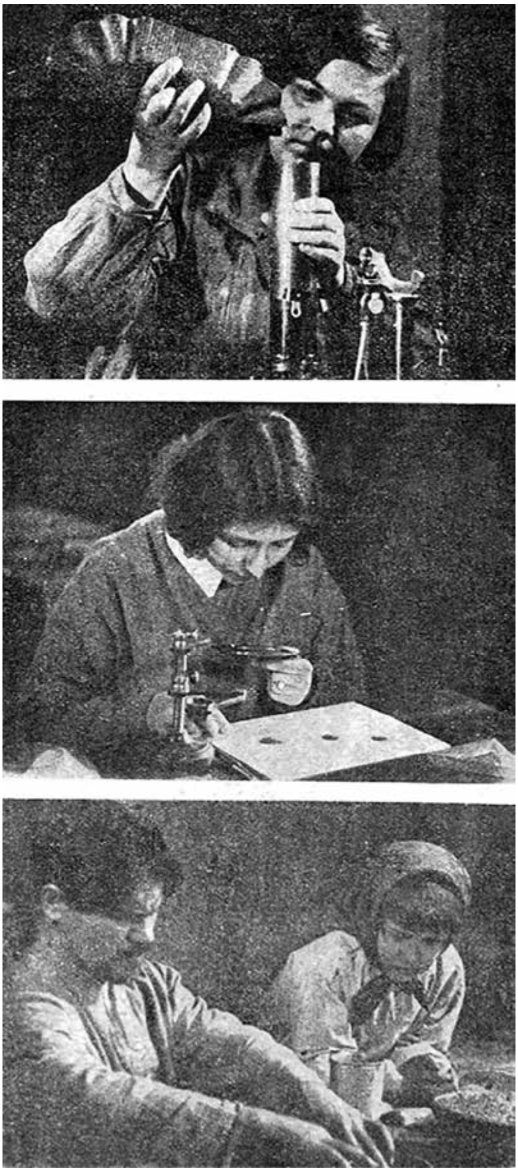
Анімація в Україні бере свій початок у 1927 році, з виходом першого графічного українського мультиплікаційного фільму «Казка про солом'яного бичка» (реж. і худ.-мульт. В. Левандовський). Робота над фільмом почалася в Харкові, але згодом автори переїхали в Одесу на організовану при кінофабриці Центральну мультиплікаційну майстерню. У основу мультфільму «Казка про солом'яного бичка» був покладений сюжет популярної народної казки.

1138. Культурне будівництво в Українській РСР. Важливіші рішення комуністичної партії і радянського уряду, 1917–1959 рр. Збірник документів. Том 1. 1917 — червень 1941 рр. — К.: Державне видавництво політичної літератури УРСР, 1959. — С. 448.

1139. О предоставлении государственным учреждениям и предприятиям, профессиональным, кооперативным, общественным и научным организациям права демонстрировать кинофильмы научно-просветительного содержания: Постановление ВУЦИК и СНК УССР № 145 от 19 июня 1929 г. // Збірник Законів і Розпоряджень Робітничо-селянського Уряду України. — 1929. — Відділ перший. — № 18. — 13 серпня. — Ст. 145; Про надання державним установам і підприємствам, професійним, кооперативним, громадським і науковим організаціям права демонструвати кінофільми освітнього змісту: Постанова ВУЦВК та РНК УСРР від. 19 червня 1929 р. // Культурне будівництво в Українській РСР. Важливіші рішення комуністичної партії і радянського уряду, 1917–1959 рр. Збірник документів. Том 1. 1917 — червень 1941 рр. — К.: Державне видавництво політичної літератури УРСР, 1959. — С. 460–461.

1140. Стрункий. Вказ. пр. — С. 19.

1141. Об увеличении производства и показа политико-просветительных фильмов: Постановление СНК СССР от 7 декабря 1929 г. // Собрание Законов и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Союза Советских Социалистических Республик. — М., 1929. — № 75. — Ст. 738.



Кадри з культурфільму «Підготовка насіння до сівби», 1930 р.

Мультиплікатори України розпочали свою діяльність зі створення кіноанонсів, пропагандистських «живих діаграм» на теми соціалістичного будівництва, політичних кінокарикатур, які спочатку включалися як окремі сюжети у випуски хронікальних кіножурналів «Кінотиждень ВУФКУ» (1927–1929), «Кіножурнал» (1929–1930). У той час вважалося, що мультиплікація грає в хронікальних фільмах важливу роль, в розшифровці і поясненні того, що відбувається в сюжеті. Вважалося нормою включати в кожен хронікальний фільм 50-60 метрів мультиплікації[1142]. Наведемо приклади деяких картин: Мультлозунг про вибори в міськраду, «Дніпробуд»[1143] (реж.-мульт. Є. Макаров; «Кінотиждень ВУФКУ», 1927, спецвипуск), «Мультиплакат про позику індустріалізації» («Кінотиждень ВУФКУ» [№ 46/89], 1928), мультшарж, присвячений транспорту («Кінотиждень» № 10/105, 1929), мультиплікаційний фейлетон «Казка про загальне роззброєння» (гостра сатира на імперіалізм; реж.-мульт. М. Вейцман, «Кіножурнал» № 22/117, 1930), «Бережіть папір» (критика бюрократії; реж.-мульт. Ройтман, «Кіножурнал» [№ 2/168], 1930), мультиплакат про будівництво в Києві Палацу мистецтв («Кіножурнал» № 10/176, 1930). Зрідка графічна анімація використовувалася в ігрових фільмах. Приміром, в картині «Октябрюхов і Декабрюхов» титри в епізодах білоемігрантського Парижу були зроблені у дусі сатиричних плакатів «Вікна РОСТУ»[1144].

1142. Етапи кінохроніки: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 14/15(55/56). — 12 квітня. — С. 12.
1143. В 1928 году вышел культурфильм «Днепрельстан» (автор.-опер. Б. Цейтлин), в котором также использовалась графическая анимация. Див.: Робота мультиплікаційного кабінету ВУФКУ // Нове мистецтво. — 1927. — № 18(59). — 27 вересня. — С. 13; Дніпрельстан: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 16/17(86/87). — 7 травня. — С. 14.
1144. Маяковський на екрані: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 37(138). — 11 апреля. — С. 18

Окрім анімаційних вставок в кіножурнали, аніматори виготовляли мультиплікаційні анонси (приміром, збереглися анонси фільмів «Одинадцятий» (1928, реж.-мульт. Є. Макаров) і «Проданий апетит», що входив у «Кіножурнал ВУФКУ»). Також дуже поширеними у той час були мультиплікаційні врізання в культурфільми. Спеціального устаткування для виробництва мультфільмів ще не було. Виготовленням мультфільмів займався мультиплікаційний кабінет, організований на початку 1927 року при Центральній кінолабораторії в Києві. У листопаді його перетворили в центральну мультиплікаційну майстерню, яка, до речі, встановила зв'язок із відомим майстром мультиплікації В. Старевичем[1145]. У мультиплікаційній майстерні, зазвичай, працювали випускники Київського державного художнього інституту. Спочатку очолювали майстерню художники В'ячеслав Левандовський і Володимир Девятнін, а згодом цю посаду обійняв художник Євгеній Макаров[1146].

Однією із перших великих (більше 100 метрів) мультиплікацій, зроблених в кабінеті для культурфільма, була мультиплікація для картини «Механіка нормальних пологів» (1928; реж. К. Болотов), призначена для учнів вищих і середніх медичних навчальних закладів[1147]. У 1928–1929 роках на Київській кінофабриці до мультиплікації звертається режисер О. Уманський в культурфільмах «Вакцинація й імунітет», «Сипний тиф», «Черевний тиф», «Дизентерія», «Народження людини»[1148]. У створенні цієї мультиплікації брали участь студенти Одеського кінотехнікуму і кінолюбителі Харкова.



Кадри з культурфільму «Народження людини», 1930 р.



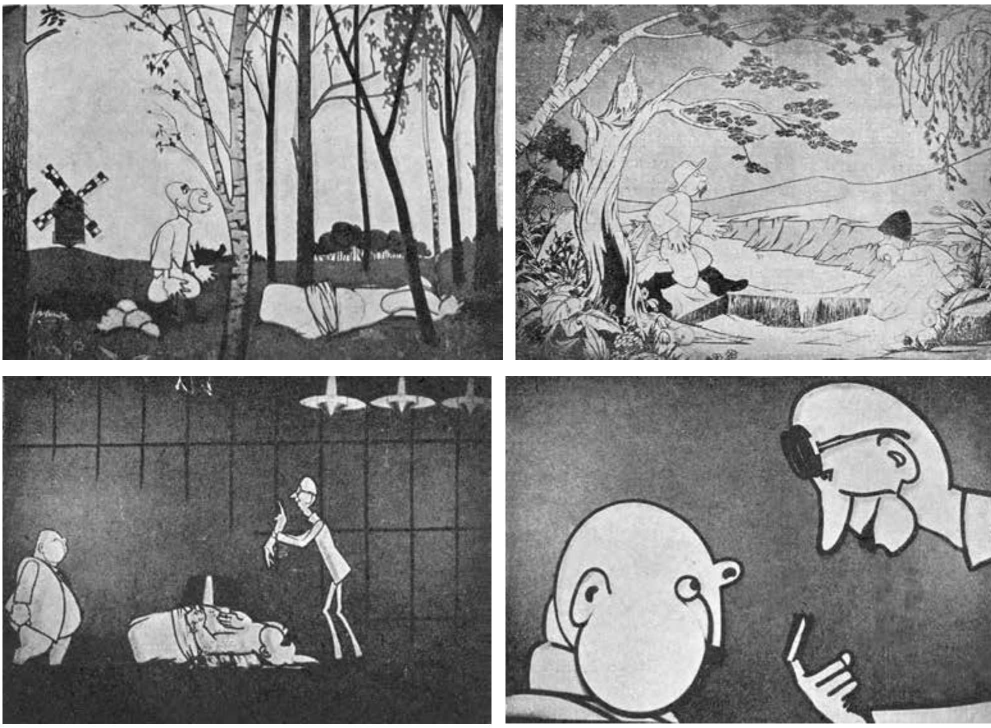
1145. Девят[н]ін В. Мультиплікований фільм / Володимир Девятнін // Кіно. — 1927. — № 6(17). — Березень. — С. 3.
1146. Робота мультиплікаційного кабінету ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 18(59). — 27 вересня. — С. 10.
1147. Нові культурфільми ВУФКУ: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 18. — 15 червня. — С. 12.
1148. «Механізм нормальних пологів»: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 7(55). — С. 12.



Кадри з мультиплікації «Десять», 1927 р.

Також у 1927 році графічна анімація була використана в культурфільмі «Десять років», присвяченому ювілею Жовтневої революції. У картині графічна мультиплікація була поєднана із хронікальними кадрами часів Громадянської війни і відновлення народного господарства. Автори використали матеріали Держплану і створили, як зазначалося в пресі, «перший культурфільм статистики революційного будівництва в УРСР»[1149].

1149. Затворницький Г. ВУФКУ до Жовтня / Гліб Затворницький // Кіно. — 1927. — № 18(30). — Жовтень. — С. 9.



Кадри з мультиплікації «Українізація», 1927 р.

Очевидно, анімаційна частина цього фільму вийшла в розширеному варіанті у вигляді окремого мультиплікаційного фільму «Десять» за сценарієм С. Драгоманова і М. Мокотинського (1927, Реж. М. Макотинський; мультипл.: Є. Макаров, В. Левандовський; худ.: В. Девятнін, Г. Дубинський, М. Фетисов)[1150]. У фільмі висвітлювалися основні господарські і культурні досягнення УРСР.

За повідомленнями преси, в 1927 році в Одесі Мультиплікаційним кабінетом ВУФКУ також були закінчені ще два анімаційні фільми, але так і не випущені на екрани. Анімаційний агітфільм «Українізація» (сцен.: Л. Френкель, Д. Урін; реж. і худ-мульт. В. Левандовський; за уч. В. Девятніна) пропагував вивчення української мови[1151]. М. Лойко, що працював у той час асистентом мультиплікатора, пояснив причину заборони добре зробленої з технічного боку картини «Українізація» надмірною націоналістичною спрямованістю, на думку Головреперткома[1152].

Друга картина, що не вийшла на екран, була присвячена вихідцям з Італії — учасникам руху за права робітників Сакко і Ванцетті, незаконно засуджених в Америці до страти (сцен. і реж.-мульт. Є. Макаров; худ.: В. Девятнін, В. Левандовський)[1153]. У фільмі використовувався оригінальний анімаційний при-

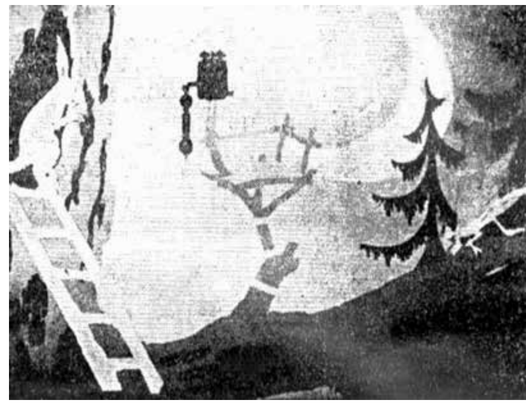
1150. ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 23(64). — 7 листопада. — С. 15.

1151. Робота мультиплікаційного кабінету ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 18(59). — 27 вересня. — С. 10.

1152. Лойко Г. С. Рисований фільм на Україні / Г. С. Лойко // Радянське кіно. — 1935. — № 3/4. — Жовтень-листопад. — С. 47.

1153. Фільм пам'яті Сакко й Ванцетті: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 16(57). — 12 квітня. — С. 19.

йом «живий плакат»[1154]. У фільмі Головрепертком виявив «тенденції куркульської ідеології»[1155].



Кадр із мультиплікації «Казка про білку-хазяєчку і мишку-злочинницю», 1928 р.

Але, окрім агітмультфільмів для дорослої аудиторії, потрапляли під заборону і дитячі мультфільми. Так, у 1928 році був заборонений єдиний дитячий мультфільм «Казка про білку-хазяєчку і мишку-злочинницю» (за мотивами народної казки про працелюбну білочку і ледачу мишкиу, яка з'їдає білячі зимові запаси; сцен. Б. Туровський; реж. і худ. В. Левандовський; худ.-мульт.: В. Левандовський, В. Девятнін)[1156]. Не вийшов на екрани і дитячий анімаційний фільм «Івась» (сцен., реж. і худ. В. Девятнін), роботи над яким велися в Мультиплікаційній майстерні при Київській кінофабриці у кінці 1920-х років.

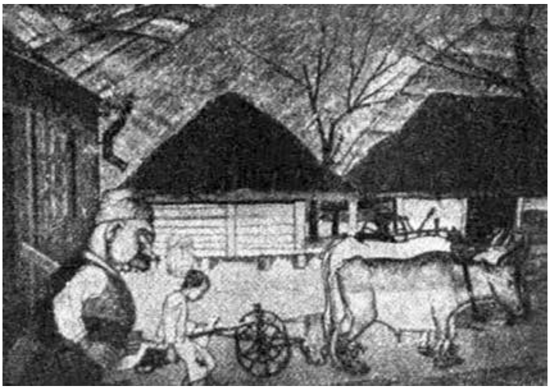
Причиною попадання «на полку» анімаційних фільмів у 1920-і роки було несерйозне відношення до мультиплікації керівництва української кінематографії. На думку чиновників, мультиплікація в кінематографічному процесі України мала другорядне значення. Теми анімаційних фільмів затверджувалися на кінофабриці, а згодом повністю закінчені фільми приймала худрада ВУФКУ і Головрепертком.

Із вводом в експлуатацію Київської кінофабрики і відкриттям при ній мультиплікаційної майстерні, ударними темпами починається виробництво мультфільмів агітаційно-пропагандистського характеру. У 1930 році майстерня готувала до випуску вісім мультиплікацій, що ілюстрували гасла весняної посівної кампанії. Для усіх цих фільмів Укртеакіновидав планував випустити спеціальні лібретто[1157].

Фільм «Посівна кампанія і колективізація» екранізував гасло — «перетворимо посівкампанію на генеральний наступ проти кулака». У фільмі в гротескній формі була представлена боротьба павука-кулака з трактором і інші моменти, пов'язані з гаслами сучасності. Фільм робила мультгрупа, що складалася з молодих художників Київського художнього інституту на чолі з художником-мультиплікатором Левандовським[1158].

Також у 1930 році Мультиплікаційною майстернею при Київській кінофабриці було випущено 15 інсценованих мультиплікаційних гасел, що висвітлювали

1154. Робота мультиплікаційного кабінету ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 18(59). — 27 вересня. — С. 10.
1155. Лойко Г. С. Вказ. пр. — С. 47.
1156. Дитяча казка на екрані: [Ред. ст.] // Кіно. — 1928. — № 9(45). — Вересень. — С. 14.
1157. Держпозика на екрані: [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 3(75). — Лютий. — С. 14.
1158. Мультиплікаційний фільм для села: [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 5(77). — Березень. — С. 14.

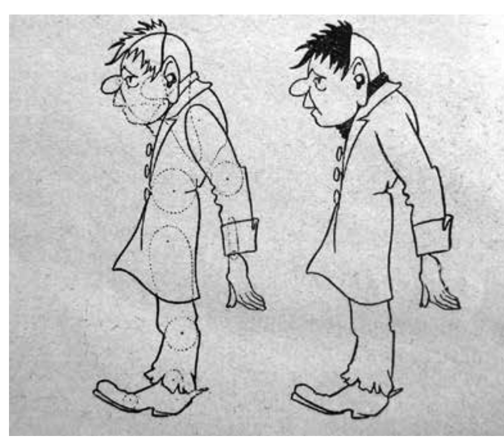


Кадр із мультиплікації «Посівна кампанія і колективізація», 1930 р.

різні моменти колективізації і боротьби з кулаком[1159]. До зйомки пропагандистського мультфільму про держпозику приступив Є. Макаров. За повідомленнями преси, разом з анімацією, що займає велику частину фільму, використовувалися хронікальні кінозйомки[1160]. Паралельно велися роботи по виробництву анімаційних картин «Весна великого перелому», «Гігант» і «Ділянка фронту»[1161].

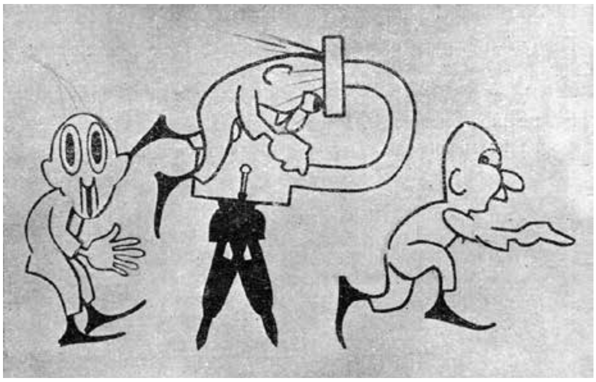
Проте, незважаючи на кваліфікацію художників, розвиток мультиплікації в Україні просувався дуже повільно. Основною перешкодою була відсутність спеціального устаткування, недостатній досвід практичної роботи художників і відсутність теоретичної роботи в області анімації.

Спочатку в Україні був впроваджений у виробництво, так званий, «шарнірний метод» мультиплікації. Цей метод полягав в тому, що паперова маріонетка, намальована в основному в профіль, складалася з окремих частин, закріплених між собою дротяними шарнірами. Цей метод мав чимало недоліків. Оскільки частини маріонетки з'єднувалися в одній площині, це не дозволяло використати ні ракурс, ні поворот навколо вісі, паралельній площині екрану, ні рух углиб кадру, ні навпаки[1162]. До того ж цей метод був дуже трудомістким, і на виробництво одного мультфільму йшло чимало часу[1163]. Приміром, фільми «Українізація» і «Казка про білку-хазяєчку і мишку-злочинницю» робилися близько двох років[1164]. Надалі українські аніматори разом з «шарнірним» почали використовувати метод «перекладання»[1165].



Шарнірний макет

1159. ВУФКУ для засівної кампанії: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1930. — № 7(37). — 10 березня. — С. 11.
1160. Держпозика на екрані: [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 3(75). — Лютий. — С. 14.
1161. ВУФКУ для засівної кампанії: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1930. — № 7(37). — 10 березня. — С. 11.
1162. Затворницький Г. Кадрозйомка / Гліб Затворницький // Кіно. — 1927. — № 21/22(33/34). — Листопад. — С. 4.
1163. Мультиплікація // Кривдин Ю. Що таке кіно / Ю. Кривдин. — Київ: ВУФКУ, 1930. — С. 26–27.
1164. Лойко Г. С. Вказ. пр. — С. 48.
1165. Девятін В. Мультіпликований фільм / В. Девятін // Кіно. — 1927. — № 6(17). — Березень. — С. 3.



Рекламний анімаційний фільм

На початку 1930-х років «шарнірний метод» більше не використовувався в українській анімації. Картина «Друга колгоспна весна» стала останньою, зробленою по цьому методу. У 1934 році в Україні було впроваджено спрощений і ефективніший метод графічної анімації на прозорих целулоїдних листах.

Окрім графічної анімації, в Україні проводилося експерименти в області об'ємної мультиплікації. У Харкові Б. Зелінгер, Т. Злочевський і Д. Муха у 1929 році зробили перший в республіці об'ємний мультиплікаційний фільм «Полуничне варення» (екранізація української народної казки про пригоди двох малюків і ведмежати, що прагнули спробувати полуничне варення). Це була спільна робота Харківського відділення ТДРК і Київської кінофабрики[1166].

В Україні, як, утім, і в РРФСР, технологія анімації використовувалося в основному як врізання в культурфільми і кінохроніку. Робилися і окремі агітаційно-пропагандистські мультфільми для дорослої аудиторії. Анімація як зрозумілий дітям вид кіномистецтва практично не розглядалася. Крім того, через відсутність необхідних технологій і відсутність необхідного досвіду, на виробництво мультиплікаційної одночастівки йшло багато часу і сил. Тому в Україні за даний період було зроблено лише три дитячі мультфільми, з яких тільки два вишли на екран.



В основному мультиплікація використовувалася як допоміжний художній прийом в ігрових, хронікальних і науково-популярних фільмах, а також в кіноанонсах і рекламних роликах. У зв'язку з цим мало уваги приділялося розвитку художньої сторони анімації. Проте, завдяки роботі піонерів української мультиплікації в середині 1920-х років, цей вид кіномистецтва все ж отримав достатнє поширення в українському кінематографі в подальші роки.

1166. Кіно. — 1929. — 15 серпня; Кіно. — 1929. — 15 листопада.

6.10 Сценарне питання

Після закінчення Громадянської війни, коли радянська влада остаточно затвердилася на місцях, і уся країна перейшла на платформу НЕПу, виникла гостра необхідність перебудови роботи усієї кінематографії. На початковому етапі розвитку радянського кінематографу професійних сценаристів фактично не було, оскільки примітивні кіноагітатки не потребували якісних сценаріїв. На початку 1920-х років ігрові фільми ставили по опублікованих ще до революції літературних творах, додаючи в них революційні акценти. Часто функції сценариста виконував режисер. Проте ця ситуація швидко привела до кризи кіномистецтва.

З організацією ВУФКУ керівники нового кіновідомства взялися за налагодження стабільного кіновиробництва, але зіткнулися з проблемою хронічної нестачі кіносценаріїв. У цей час гостро відчувалася і нестача сценаристів, що постійно працюють в кінематографі. Зростаючому з кожним роком кіновиробництву, постійно бракувало сценаріїв, задовільних в художньому відношенні і що влаштовували б партійні органи в ідейному. Сценаріїв було багато, і кінофабрики буквально «тонули» у, так званому, «сценарному самопливі». Але в цьому «самопливі» лише невелика частина виявлялася придатною до постановки з ідеологічної точки зору. У зв’язку з цим з другої половини 1920-х років усе частіше стали говорити про, так звану, «сценарну кризу». «Сценарна криза» більшою мірою була ідеологічна, а не творча.

Коли ВУФКУ починало свою роботу, радянської кінодраматургії фактично не існувало. Тому режисери зверталися до старого, неодноразово перевіреного джерела — літератури. На основі літературних творів вони прагнули ставити фільми, більш менш близькі духу і соціальним вимогам життя. В. Гардін, що був запрошений ВУФКУ і став одним із перших постановників в Україні, у своїй творчості спирався не на оригінальні сценарії, а на літературні джерела. Першою постановкою В. Гардіна для ВУФКУ була «Остання ставка містера Енніока» (вересень-жовтень 1922). Сценарій картини був написаний Г. Вечорою за мотивами розповіді О. Гріна «Життя Гнорра».

У оповіданні О. Гріна, присвяченому традиційній романній темі, немає явно вираженої соціальної ідеї, увесь інтерес зосереджено виключно на психологічних мотивах поведінки персонажів, тонко, чітко окреслених. Але, на думку кінодіячів початку 1920-х років, оповідання у такому вигляді було занадто «дрібним», йому не вистачало гостроти. І щоб уникнути в картині цих недоліків, «Життя Гнорра» піддали рішучій переробці. Енніок перетворився на великого фабриканта, Гнорр — на інженера з робітників. Між ними йде класова боротьба — Енніок відстоює інтереси буржуазії, а Гнорр — пролетаріату. Лінія суперництва героїв за Кармен залишається, але відступає на другий план.

У тому ж 1922 року Гардін поставив картину «Привид бродить по Європі». Автор сценарію Г. Тасін узяв за основу оповідання Е. По «Маска червоної смерті», переробивши його, мабуть, ще кардинальніше, ніж це було зроблено з оповіданням О. Гріна. Сценарист виключив із розповіді містичний колорит і повністю змінив сюжет.

Принц Просперо з оповідання Е. По, названий у фільмі імператором, закрився у своєму замку зі своїми наближеними не від епідемії чуми, під назвою «Червона смерть», а переїхав на острів від народу, що збунтувався, і розважається не балами, а зустрічами з дочкою рибалки. Живучи на острові, імператор загинув не від таємничого незнайомця в масці, а від рук повсталих бунтівників.

У той же час, багато героїв інших аналогічних фільмів не були ще конкретними особами. Усі ці герої були досить далекі від реальної дійсності і виражали лише абстрактну ілюстрацію соціального положення (фабрикант, робітник, імператор, рибалка і т. п.). Такими ж абстрактними були час і місце дії, обстановка і атмосфера картин. Навіть у фільмі «Слюсар і канцлер», що отримав схвальні відгуки критики, клеймо схематизму і абстрактності простежувалося на образах усіх героїв картини.

Вільне поводження авторів сценаріїв із сюжетами першоджерел пояснювалося тим, що вони шукали сучасну тему, що відповідає вимога епохи. На думку сучасників, кінопрацівники активно сприймали революцію, але відображали її у своїй творчості не в реальних образах, а в революційних символах. У подальшому мистецтво кіно всіляко намагалося звільнитися від абстрактної символіки і глибше відбивати реалії сучасного життя. Також існувала думка, що кіносценаристи — це, переважно, невдалі драматурги. Відомий у той час кінодраматург і критик Олександр Вознесенський з гіркотою відзначав:

«Що ж потрібно було «крім уміння вивідати по папері літери» щоб стати автором для екрану? Тому усі, кому не вдавалося проникнути зі своїми творами на сцену Корша або Незлобіна, йшли до Лібкіна, Дранкова або Ломашкіна, і від них отримували своє визнання і свої 25 карбованців. Так зародилася російська драматургія екрану. Коли прийшла революція, багато з тих, що залишилися вже зі своїм покликанням і визнанням кінодраматургів, виявилися одвічними революціонерами. <…> Ми жили надією, що слідом за ними, скидаючи і відроджуючи, прийдуть шукачі і творці. Якщо ж цього немає, то краще воістину спалити всі апарати і пошматувати екрани, ніж робити те знущання над Гуллівером-мистецтвом, яким ліліпути торгівлі або ідеології заклюють живу душу і прекрасне тіло його. Екран чекає справжніх художників. І, будучи мистецтвом, він стане трубадуром найбільших ідей»[1167].

Нарком освіти УРСР В. Затонський вважав, що потрібні картини різних жанрів, але вони повинні мати «революційну пролетарську закваску» за обов'язкової умови високого художнього рівня. «Перед нашими письменниками стоїть величезне завдання — дати хороші сценарії (це набагато важче, ніж написати хороше оповідання або дати відмінну драму). — Відмічав Затонський. — Доки таких кіноп'єс немає, краще обмежитися видовими, науковими картинами, демонстраціями тих або інших подій теперішнього моменту, чим отруювати думку пригодами американських сищиків або сентиментальними, наскрізь міщанськими драмами — цим продуктом буржуазної культури навіть, гірше того, продуктом

1167. Вознесенский А. Авторы для кино / Александр Вознесенский // Экран. Вестник театра — искусства — кино — спорта. — 1922. — № 21. — 14–21 февраля. — С. 12.

її розкладання. Нам потрібно навчитися у буржуазії умінню здійснювати свій вплив за посередництва такого могутнього знаряддя, як кіно»[1168]

У 1922–1923 роках і в РРФСР, і в УРСР відчувалася гостра нестача якісного сценарного матеріалу. І кіноорганізації намагалися отримати необхідний сценарний матеріал шляхом залучення громадськості. З початку лютого до кінця березня 1922 року Петроградський окружный фото-,кінокомітет проводив конкурси на сценарій і на тему для сценарію. Авторам надавався широке поле для творчості, причому допускалася також переробка художніх творів як росіян, так і іноземних авторів. Авторів закликали враховувати, що глядачами майбутніх фільмів будуть, головним чином, робочі і селяни. Тому перевага віддаватиметься темам, в яких буде виражена класова боротьба, революційні виступи, Громадянська війна, а також антирелігійним темам. При цьому виключалися теми детективного характеру і салонні драми. Розмір сценарію не повинен був перевищувати 11 500 метрів, тобто 6 частин. За кращі сценарії призначалися чотири премії: 1-а премія 5 000 000 крб.; 2-а — 3 000 000; 3-а — 2 000 000; 4-а — 1 000 000. За кращі теми призначалися три премії: 1-а премія 3 000 000 крб.; 2-а — 2 000 000, 3-а — 1 000 000[1169]. В Україні конкурс на сценарії був проведений трохи пізніше. У вересні 1922 року був закінчений конкурс сценаріїв, оголошений Одеським відділенням ВУФКУ[1170].

Восени 1923 року в РРФСР, ймовірно, внаслідок нестачі сценарного матеріалу було проведено ще декілька конкурсів. Кіновиробнича компанія «Русфільм» оголосила конкурс сценаріїв на історичні і сучасні революційні теми під головуванням наркома освіти РРФСР А. В. Луначарського. У перший виробничий рік компанія намітила постановку 24 картин[1171]. У цей же час Перший московський колектив кіноартистів оголосив конкурс на сценарії із сучасного життя.

За умовами конкурсу сценарій міг бути або оригінальним, або інсценуванням літературного твору. За кращі сценарії призначається п’ять премій: 1-а премія 300 000 крб.; 2-а — 200 000 і три 3-х — по 100 000. Причому сценарії, що перемогли в конкурсі, ставали власністю компанії[1172]. Також в пресі повідомлялося, що компанія залучала до співпраці плеяду відомих літераторів: Ю. Сльозкіна, Б. Пильника, Л. Жданова, Е. Бескіна, І. Болтянського, Б. Мартова, Л. Нікуліна, Е. Зозулю, А. Аноценка, О. Блажевич, В. Туркіна, Ф. Шипулинського і В. Каменського[1173]. Конкурс на сценарії оголосила і приватна компанія «Єлін, Задорожний і К°»[1174]. У 1925 році «Правда» повідомляла, що Совкіно спільно із Художньою радою при Головполітосвіті оголошує конкурс на сценарії Злочевського по темах: радянська комедія, побутова драма, селянська, історико-революційна і загальноісторичного характеру. За кращі сценарії призначалися дві премії першої категорії по 5 000 карбованців; чотири — другої по 3 000; вісім — третьої по 1 000.

1168. Наркомпрос УССР Затонский: [Ред. ст.] // Пролеткино. — 1923. — № 1/2. — Май–июнь. — С. 10–11.
1169. Конкурс на сценарии: [Ред. ст.] // Вестник театра и искусства. — 1922. — № 10. — 6 февраля. — С. 4.
1170. Конкурс сценариев: [Ред. ст.] // Фото-кино. — 1922. — № 1. — Октябрь. — С. 22.
1171. У экрана: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № 1(15). — [Октябрь, 1923]. — С. 12.
1172. Конкурс на сценарии: [Ред. ст.] // Театр и музыка. — 1923. — № 9. — С. 122.
1173. 1-й московский коллектив артистов экрана: [Ред. ст.] // Театр и музыка. — 1923. — № 9. — С. 122.
1174. Хроника: [Ред. ст.] // Театр и музыка. — 1923. — № 11. — С. 257.



Жюрі конкурсу очолював нарком освіти РРФСР А. Луначарський[1175].

В Україні у 1923 році ВУФКУ також оголосило черговий конкурс на сценарії[1176]. Відомство планувало отримати сценарний матеріал на теми: 1. Літературно-художньої (революційною) романтики, розміром до 3 000 метрів. 2. Героїчної боротьби пролетаріату на міжнародному фронті боротьби праці з капіталом, а також життя і будівництво першого у світі пролетарської держави. 3. Комедії і сатири. 4. Дитячі кіносценарії (казки, феєрії, науково-виховні і т. п.). Останній термін представлення сценаріїв — 1 листопада 1923 р. За кращий представлений сценарій призначалися п'ять премій: 1-а премія — 500 крб. золотом; 2 — 400; 3 — 300; 4 — 200; 5 — 100. Не премійовані, але схвалені жюрі і Вищою Репертуарною Радою сценарії ВУФКУ планувало придбати для чергових постановок[1177].

За повідомленнями преси, сценарії на конкурс ВУФКУ поступали у великій кількості. До 5 жовтня 1923 року у розпорядженні ВУФКУ були наступні сценарії: «На переломі», «Кільце безсмертя», «Останній оплот реакції», «На волю», «Про що співала стара скрипка», «Надто пізно», «Випадок атавізму в 2223 році», «Дівчинка з сірниками», «Синій птах», «Балда», «Зірка щастя», «Бронепоїзд 14-69», «Генеральська дочка», «Жертви любові», «У велику бурю», «Провокатор», «Темні віки», «Учасники бурі», «Котяча лапка», «Через закон природи», «В боротьбі набудеш ти права свого», «Через оволодіння виробництвом до соціальної революції», «Два суперники», «Верстат Черняка», «Воїн світла», «Серце великого», «Циганський консул», «Укразія», «Перепічки щастя і свободи», «Доля одного винаходу», «Загибель богів», «Тавровані … не судіть», «Не від миру сього», «Брати — вороги», «З часів денікінщини», «Зірка щастя», «Іуда», «З днів минулого», «Коли свідомість в нім прокинеться», «Уранія», «Зелені кофти», «Князі Столбоив»[1178]. З усього цього переліку лише сценарій «Укразія» був екранізований.

З жовтня 1929 року по квітень 1930 управління ВУФКУ вирішило у черговий раз влаштувати широкий конкурс на кращий кіносценарій для ігрового фільму на теми з тематичного плану: антирелігійна молодь в революції, соціалістичне змагання, колгосп, нова людина в школі. Всього встановлено 6 премій: одна 3 000

1175. Конкурсы на сценарии: [Ред. ст.] // Правда. — 1925. — № 203(3134). — 6 сентября. — С. 7.
1176. Производственная работа ВУФКУ в Одессе: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923. — № 14. — Июль. — С. 11.
1177. Конкурс Всеукраинского фото-кино-управления на кино-сценарии: [Ред. ст.] // Экран. — 1923. — № 1. — С. 23.
1178. [Хроника]: [Ред. ст.] // Экран. — 1923. — № 1. — С. 24.

крб., дві — по 2 250, і три — по 1 500[1179]. Але, ймовірно, і цей захід не дав позитивних результатів.

Науково-сценарна комісія, сформована в 1923 році, звертала особливу увагу на технічне поліпшення розробок сценаріїв із поставленими партією завданнями перед радянським кіно. Ця комісія повинна була перерости в лабораторію, в якій планувалося налагодити дослідницьку роботу «по виробленню нових форм сценарію і вивчення психології глядача», з метою виявити його пристрасті. Для цього планувалася спеціальне анкетування глядачів і влаштування бесід після закінчення сеансів[1180].

Проте робота комісії не зіграла особливої ролі. Задовільних сценаріїв як і раніше катастрофічно не вистачало. У лютому 1924 року журі конкурсу на кіносценарії, оголошеного ВУФКУ, відзвітувало про результати. Із 48 присланих робіт жодна не виявилася гідною 1-ої і 2-ої премії. Більш менш придатних сценаріїв виявилося всього три, серед яких премії розподілилися таким чином: 3-я премія у розмірі 300 карбованців присуджена сценарію «Цвяхи б робити із цих людей» М. Лядова; 4-а премія у розмірі 200 карбованців — «Циганський консул» М. Г. Гершуненка (член Майстерні синтетичного театру в Одесі); 5-а премія у розмірі 100 карбованців — «Верстат Черняка» Г. Н. Франца (слюсар-практикант). Премійовані сценарії після спеціальної підготовки планувалося поставити[1181]. Але ці сценарії так і не були реалізовані. З 1 січня по 1 липня 1924 року, за заявою голови правління ВУФКУ З. Хелмно, у ВУФКУ різними літературними групами і окремими авторами було надано близько 60 сценаріїв, з яких до постановки виявилися придатними лише три[1182]. У доповіді на з'їзді працівників мистецтв Нарком освіти УРСР М. Скрипник повідомив, що в 1924 році було подано 1 065 сценаріїв, із них 833 виявилися непридатними, 116 було прийнято до постановки, а інші пішли в архів[1183].

У висновку Комісії щодо діяльності ВУФКУ і Одеської кінофабрики відзначалося, що станом на грудень 1924 року в архівах знаходилося близько ста сценаріїв, не придатних для постановки. Серед головних причин називалася відсутність у авторів спеціальних тем для написання кіносценаріїв, внаслідок чого репертуарні комісії їх не приймали; більшість сценаріїв були написані співробітниками редактората ВУФКУ, при цьому ігнорувалися молоді драматурги; автори не завжди враховували зауваження Вищої Наукової Репертуарної Комісії[1184].

За даними голови правління ВУФКУ О. Шуба, в 1924/25 господарському році поступило в редакційний відділ ВУФКУ 295 сценаріїв; у 1925/26 — 772, а за 9 місяців 1927 року — 466. Із числа присланих сценаріїв до постановки приймалися

1179. Конкурс на кращий сценарій: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 20(68). — Жовтень. — С. 14; Конкурс на сценарий: [Ред.ст.] // Рабис. — 1930. — № 13. — 24 марта. — С. 8.
1180. Кіно: [Ред. ст.] // Червоний шлях. — 1923. — № 6/7. — Жовтень. — С. 216.
1181. Хроніка театральна: [Ред. ст.] // Червоний шлях. — 1924. — № 4/5. — Квітень–травень. — С. 274.
1182. Хелмно З. Производство кинофильм / Захар Хелмно // Коммунист. — 1924. — № 170(1361). — 26 июля. — С. 2.
1183. Скрипник М. Політика Наркомосвіти в галузі мистецтв. Промова на з'їзду робітників мистецтв 2 квітня 1927. — Х.: Укрробітник, 1927. — С. 59.
1184. ЦДАГО України. — Ф. 1. — Оп. 20. — Спр. 2027. — Арк. 25-27.

лише 5%[1185]. У доповіді «Про стан і перспективи роботи ВУФКУ» на II Пленумі ВУК відзначалося, що протягом 1925/26 року прийшли 477 сценаріїв, з яких лише 65 були затверджені до постановки. За цей же рік поступило 706 лібретто, з яких 90% пішло в архів[1186].

У 1928 році було намічена постановка 39 фільмів. За 7 місяців були затверджені лише 4 сценарії з необхідних 40. Із 50 присланих раніше сценаріїв не знайшлося жодного відповідного[1187]. У травні на Одеській кінофабриці із наявних 60 сценаріїв лише 5 виявилися придатними до постановки[1188].

У РРФСР спостерігалася схожа картина. А. Голдобін у своїй книзі «Як писати сценарії для кінокартин», зокрема, відзначав:

«За минулий операційний рік (з 1/X 23 по 1/X 24 р. у Госкіно надійшло 365 сценаріїв. З цієї кількості Художньої радою було прийнято до постановки тільки 26 (тобто 7 з невеликим відсотків). Окрім цього, Художньою радою було прийнято 28 тем, сценарна розробка яких була визнана незадовільною, з них 9 були розроблені знову за дорученням Госкіно сценаристами-фахівцями. <…>

85% сценаріїв зовсім не підходять для постановки або ідеологічно беззмістовні, або художньо бездарні і забавні. 15–18% — теми, прийнятні для сценарію, але авторами не розроблені, і тільки 7% розроблені для постановки, при цьому серед них не було жодного сценарію, якому не потребні ті чи інші поправки: випрямлення ідеологічної лінії, чітке технічне оформлення, скорочення тощо»[1189].

Зазвичай, із 100 запропонованих сценаріїв приймався лише один. З кожним роком число присланих сценаріїв збільшувалося, а відсоток прийнятих до постановки сценаріїв падав. У 1924 році приймалося приблизно 10–15% присланих сценаріїв, в 1925 — 5–10%, а в 1926 — 1–3%. Як матеріал, придатний для переробки, приймалося усього 5–10%. Часто сценарії, схвалені художніми радами фабрики, були настільки посередніми і політично слабкими, що художня рада у справах кіно із 307 сценаріїв заборонила 53% і дозволила тільки 47%, і то тільки з переробками і виправленнями[1190]. Приміром, сценарний конкурс, проведений Ленінградкіно у 1926 році, закінчився з плачевним результатом — із 800 представлених на розгляд сценаріїв не більше десяти були прийняті[1191]. У Москві Пролеткіно впродовж року закупило 24 сценарії, витративши на них 10 000 карбованців. Але з усього числа куплених сценаріїв лише два виявилися прийнят-

1185. Шуб О. Підсумки й перспективи: (До Всеукраїнської кінонаради) / Олександр Шуб // Кіно. — 1927. — № 14(26). — Липень. — С. 4–5.

1186. Про стан та перспективи роботи ВУФКУ (Тези доповіді на II Пленумі ВУК) // Бюллетень Всеукраинского комитета союза работников искусств. — 1927. — № 11(19). — Ноябрь. — С. 14.

1187. ВУФКУ в безвиході: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 38(139). — 28 апреля. — С. 9.

1188. Е. К[ременецька]. Шляхи сценарію / Е. Кременецька // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 40(141). — 30 мая. — С. 12.

1189. Голдобин А. Как писать сценарии для кинокартин. Практическое руководство / Анатолий Голдобин. — Москва: Московское театральное издательство, 1925. — С. 3–4.

1190. Соколов И. О постановке сценарного дела / Ипполит Соколов // Кино-фронт. — 1926. — № 1(4). — Апрель. — С. 5.

1191. Изотов Н. Дорогу советскому сценаристу! / Н. Изотов // Рабочий и театр. — 1926. — № 21(88).– 25 мая. — С. 23. Так, в марте 1926 года на рассмотрение в редакторский отдел ВУФКУ поступило 34 сценария и 16 сюжетов, из которых лишь один сценарий и один сюжет А. Довженко были приняты в производство («Приключение Васьки» и «Сумка дипкурьера»). Див.: ДАХО. — Ф. Р–1765. — Оп. 1. — Спр. 3. — Арк. 40–41, 81–82.

ними. Таким чином, при такому марнотратному господарюванні, середня вартість сценарію не вийшла за рамки допустимого — від 600 до 1 125 карбованців, а склала 5 000. Це явище було характерне не лише для Пролеткіно, але і для ВУФКУ, зокрема[1192].

Сучасники вважали, що в дореволюційній Росії і в західних країнах, постановка фільму повністю залежить від режисера — він цілком відповідальний і за зміст, і за постановку фільми. У кіновиробництві СРСР був потрібний інший підхід, і старі кадри не могли виробити необхідний кінопродукт:

«Зараз стара режисура і старі артисти вже не можуть дати того, що треба радянському кіно, відзначав рецензент газети «Комуніст», — для виконання завдань, що лежать на ній, бо їм чужі новий побут і нові типи, і увесь зміст нової фільми. Тому для цієї режисури і для цих артистів має бути розроблений точний, до найдрібніших подробиць, новий радянський сценарій, бо інакше ми матимемо в наших радянських кінофільмах такі неприпустимі помилки, які ми могли бачити навіть в наших кращих фільмах, таких як «Червоні дьяволята», «Палац і фортеця» і ін»[1193]. «Найскладніша проблема радянської кінематографії — це сценарна справа. — Підкреслював літературознавець і літературний критик О. Брік. — Складність полягає в тому, що тут ми не можемо розраховувати ні на допомогу дореволюційних спеців, ні на допомогу Заходу. Будь-який західний режисер, оператор, художник можуть з успіхом працювати в нашій радянській кінематографії, але жоден західний сценарист, навіть найдосвідченіший, не може зробити сценарію, придатного нам. Причина в тому, що сценарій несе на собі усе ідеологічне, культурно-пропагандистське навантаження, яке потрібно в умовах нашої радянської дійсності»[1194].

Для виходу із наявної ситуації і вгамовування «сценарного голоду» в Києві, Харкові і Одесі була створені групи літераторів для написання сценаріїв, згідно з плановими завданнями ВУФКУ. Окрім окремих авторів, до груп увійшли організації: Пролеткульт, Потоки, Комункульт, Леф, Гарт, кінофакультет і кіностудії[1195]. Також були зроблені спроби залучення громадськості для читання і широкого обговорення сценаріїв майбутніх постановок. В середині вересня 1924 року на Одеській кінофабриці відбулося читання одноактних сценаріїв: «Донбас», «Лікнеп», «Марті й Бадін», «Як куркуль сільголовою став». На читання були запрошені представники Агітпропу губкому, союзу Всеробмис, культвідділи ОГРПС, губбюро робкорів, редакцій одеських газет і журналів, завкомів: Джутової фабрики, заводу «Марті і Бадіна», Січневих майстерень, Грамчека, Пролеткульту, «Массодрама», «Юголефа»[1196]. На початку лютого 1925 року в Будинку мистецтв відбулися збори ініціативної групи письменників-драматургів і кіносценаристів.

1192. Радиш В. Сценарна криза й шляхи її ліквідації / Василь Радиш // Культура і побут. — 1926. — № 19. — 9 травня. — С. 4–6.
1193. Пути работы ВУФКУ: [Ред. ст.] // Коммунист. — 1924. — № 167(1358). — 22 июля. — С. 3.
1194. Брик О. М. По существу сценарного кризиса / Осип Максимович Брик // Советское кино. — 1927. — № 8/9. — Август–сентябрь. — С. 11.
1195. Кино-хроника: [Ред. ст.] // Коммунист. — 1924. — № 150(1341). — 3 июля. — С. 5; Більшовик. — 1924. — 5 липня.
1196. Общественная читка киносценариев: [Ред. ст.] // Кино-неделя. — 1924. — № 37. — 14 октября. — С. 19.

Обговорювалася можливість створення Товариства драматургів, кіносценаристів і композиторів[1197]. У травні при літературному гуртку «Верстат» створюється секція робкорів-кіносценаристів під керівництвом Уейтінга-Радзинського[1198]. 7 квітня 1925 року Третій Всеукраїнський з'їзд Союзу селянських письменників «Плуг» приймає резолюцію про посилення ідеологічної роботи на літературному фронті: взяти активну участь у створенні фільмів; ЦК «Плуга» увійти до тіснішої співпраці з редактором ВУФКУ; підготувати сценарії короткометражних фільмів комедійно-агітаційного і виробничо-пропагандистського характеру з селянського побуту, а також дитячої картини[1199].

За повідомленням «Кіногазети», сценарна майстерня при сценарній секції ТДРК Києва об'єднала близько 60 осіб, що цікавляться сценарною справою — робітники, студенти, письменники. Майстерня проводила роботу по підвищенню кваліфікації молодих сценаристів. На пленумі секції заслуховували доповіді: «Про сценарій» — Д. Бузька, «Сценарні перспективи» — В. Ярошенка, «Ідеологія в сценарії» — М. Макотинського, «Будова сценарного задуму» — М. Лядова і інші. Також секцією влаштовувалися лекції і практична робота. Запрошені лектори читали лекції з будови сюжету і драматургії. Уся робота сценарної секції проводилася в «Будинку кіногромадськості»[1200].

Подібні об'єднання літераторів для роботи над кіносценаріями проходили по усьому СРСР. Ідея організованого залучення літературних сил до кінематографу була однією з перших озвучена Ленінградкіно. Збори студії дійшли висновку про необхідність створення асоціації сценаристів. Для здійснення цього плану і вироблення спеціальної декларації було обрано п'ятірку у складі Б. Ейхенбаума, Ю. Тинянова, М. Слонимського, А. Піотровського і В. Каверіна[1201]. Надалі на засіданні Ленінградкіно було прийнято рішення про тіснішу роботу художньої ради з кіногуртками і про надання їм можливості ознайомлення зі сценаріями, що присилаються в художню раду[1202].



О. Вишня на Одеській кінофабриці. Праворуч — А. Бучма, 1928 р.

1197. Вісті ВУЦВК — 1925. — 12 лютого.
1198. Театральная неделя. — 1925. — № 12. — 31 мая.
1199. Культурне будівництво в Українській РСР: 1917–1927. Збірник документів і матеріалів. — К.: Наукова думка, 1979. — С. 443.
1200. Сценарна секція: [Ред. ст.] // Кіно-газета. — 1928. — 1 вересня.
1201. Литература — в кино!: [Ред. ст.] // Кино. Еженедельная газета. Ленинградское приложение. — 1925. — № 35. — 17 ноября. — С. 1.
1202. Изотов Н. Вказ. пр.

Створене в Москві Об'єднання пролетарських кіносценаристів об'єднало усі сили «кінопролетарської літератури». На думку ініціаторів цього об'єднання, пролетарські сценаристи повинні були пройти «довге і копітке навчання», щоб «витримати рішучу сутичку з буржуазними спец-сценаристами, що щільно всілися в кіно». «Без ідеологічно витриманої сценарної канви, — відмічав оглядач «Кінотижня», — безплідна буде всяка робота кінорежисера, так само як нерозуміння ідеологічних вимог постановником може звести нанівець самий архіреволюційний сценарій»[1203]. Також зі сторінок різної кінематографічної преси все частіше звучать заклики про підготовку сценаріїв, «обпалених революційним вогнем, без нудотності і солодкуватості міщанства» замість «підгнилої, іноземної» нісенітниці «з каламутним змістом»[1204].

У другій половині 1920-х років на сторінках друкованих видань розгорілася гостра дискусія про причини «сценарної кризи» і про шляхи її подолання[1205]. Разом із кінопрацівниками з ґрунтовними статтями в пресі виступили і українські письменники, і кіносценаристи Д. Бузько[1206], В. Радиш[1207], Ф. Лопатинський[1208], Л. Скрипник[1209], М. Романовська[1210]. Подібні обговорення проходили і в літературних колах РРФСР[1211].

Наслідком «сценарної кризи» були різні причини. Одна з причин полягала в нераціональному «марнотратному» і відтак збитковому сценарному господарю-

1203. Первый шаг сделан: [Ред. ст.] // Кино-неделя. — 1924. — № 46. — 16 декабря. — С. 1.

1204. М. П. Не надо заграничного барахла / М. П. // Рабочий зритель. — 1924. — № 19. — 14–21 сентября. — С. 22.

1205. Відзначимо, що в 1920-ті роки в Україні і РРФСР виходили книги, присвячені кінодраматургії. В Україні: Борисов-Владимиров Н. Искусство кадра. Практика киносценария / Н. Борисов-Владимиров. — Харьков: тип. им. т. Фрунзе, 1926. — 79 с.; Дюпон Е. А. Кіно й сценарій. Переклад і передмова А. Басехеса та В. Хмурого / Евальд Андре Дюпон. — Київ: ВУФКУ, 1928. — 63 с.; Шкурупій Г. Сценарій / Гео Шкурупій. — Київ: ВУФКУ, 1929. У РРФСР: Зарин А. Техника сценария. Руководство к изложению сценария для кино / Андрей Зарин. — Петроград: Сев.-Зап. Фотокино [управление], 1923. — 32 с.; Голдобин А. Как писать сценарии для кинокартин. Практическое руководство / Анатолий Голдобин. — Москва: Московское театральное издательство, 1925. — 111 с.; Соколов И. Киносценарий. Теория и практика / Ипполит Соколов. — Москва: Киноиздательство РСФСР Кинопечать, 1926. — 91 с.; Пудовкин В. Кино-сценарий: Теория сценария / Всеволод Пудовкин. — Москва–Ленинград: Кинопечать, 1926. — 64 с.; Шкловский В. Техника писательского мастерства / Виктор Шкловский. — Москва–Ленинград: Молодая гвардия, 1927. — 73 с.; Ленобль Г. Памятка сценаристу (Сценарный поток) / Генрих Ленобль. — Москва–Ленинград: Теакинопечать, 1929. — 36 с.; Анощенко Н. Общий курс кинематографии: Руководство кинолюбителя в 3-х т. Т. 3. [Сценарий и его постановка] / Николай Анощенко. — Москва: Теакинопечать, 1930. — 653 с.

1206. Бузько Д. Проблеми кіно-сценарної творчості / Дмитро Бузько // Життя й революція. — 1927. — № 12. — Том VI. — Грудень. — С. 232–337; Бузько Д. Наша кіно-сценарна «криза» та кіно-сценарна «політика» / Дмитро Бузько // Кіно. — 1927. — № 17(29). — Вересень. — С. 10–11; Бузько Д. Шляхи розвитку кіно-сценарної справи на Україні: (Історико-мистецький нарис) / Дмитро Бузько // Життя й революція. — 1929. — Книжка IX. — Вересень. — С. 132–143.

1207. Радиш В. Сценарна криза й шляхи її ліквідації / Василь Радиш // Культура і побут. — 1926. — № 20. — 16 травня. — С. 6–7; Радиш В. Сценарна криза й шляхи її ліквідації / Василь Радиш // Культура і побут. — 1926. — № 19. — 9 травня. — С. 4–6.

1208. Лопатинський Ф. Лист до мойого приятеля — сценариста / Фавст Лопатинський // Нова генерація. — 1928. — № 5. — Травень. — С. 361–364; Лопатинський Ф. Другий лист до мойого приятеля — сценариста / Фавст Лопатинський // Нова генерація. — 1928. — № 7. — Липень. — С. 8–21.

1209. Скрипник Л. Кіно-виробництво й кіно-мистецтво / Леонід Скрипник // Нова генерація. — 1927. — № 1. — Жовтень. — С. 43–47.

1210. Романівська М. Кіно-сценарій / Марія Романівська // Плужанин. — 1926. — № 2. — Лютий. — С. 6–7.

1211. Брик О. М. Вказ. пр.; Третьяков С. Сценарный кризис / С. Третьяков // Кино и культура. — 1929. — № 3. — С. 6–10.

ванні усієї радянської кінематографії, і ВУФКУ зокрема. У травні 1928 року, після закінчення перевірки ВУФКУ робітничо-селянською інспекцією, що тривала упродовж двох з половиною місяців, були виявлені численні порушення. Хоча велика частина цих порушень була списана на попереднє правління ВУФКУ — серію конфліктів у 1926–1927 роках з українськими письменниками, що послужило «відривом» літераторів від ВУФКУ; запрошення колишнім головою на роботу як штатних сценаристів людей, що не мають нічого спільного з кіно і літературою; художній відділ не мав чіткої системи в роботі і тому приймав до постановки сценарії, які у більшості своїй були згодом забраковані кінофабриками[1212].

Десятки прикладів свідчать про те, що сценарії після проходження усіх інстанцій були куплені кіновідомством, але так і не були поставлені[1213]. Редакторат одеської кінофабрики, як правило, приймав до постановки один із двох вже прийнятих і сплачених ВУФКУ сценаріїв. Надалі відсоток сценаріїв, від постановки яких відмовлялася кінофабрика, постійно зростав, хоча фабрика не мала правових повноважень на подібні дії. Керівництво ВУФКУ знаходилося в Харкові, а потім в Києві. З центру присилалися «сталеві» сценарії. У центрі потім приймалися готові картини. Керівництво відомства було відірване від виробництва, що у результаті негативно позначалося на усьому кінопроцесі.

Та, незважаючи на катастрофічну нестачу сценаріїв, і усвідомлюючи відповідальність за відмову від постановки вже куплених сценаріїв, в першій половині 1927 року керівництво Одеської кінофабрики повідомило правління ВУФКУ, що 25 присланих ним сценаріїв не придатні до постановки[1214]. У 1928 році ситуація не змінилася. За повідомленням директора Одеської кінофабрики П. Нечеса, правління ВУФКУ направило на кінофабрику 50 сценаріїв, схвалених редакторатом кіновідомства для постановки. Але коли на фабриці ці сценарії розглянули режисери, їх було забраковано і відправлено назад, а тим часом на сценарії були витрачені чималі кошти[1215].

Слід також відзначити, що і «проштовхнути» сценарій було не так вже і просто. Перш ніж потрапити на кінофабрику, сценарій затверджувався декількома інстанціями. Нерідко автори наданих сценаріїв місяцями не отримували відповідь редактората, а в самих відповідях не обґрунтовувалася відмова від придбання сценарію[1216]. Але і до того як він потрапляв на рецензування, нерідко проходило п’ять місяців, а іноді і більше[1217]. Природно, що подібна бюрократична тяганина не сприяла розв’язанню «сценарної кризи». Директор Одеської кінофабрики

1212. С. Н. Українське кіно під контроль мас. Сторінка РСІ / С. Н. // Кіно-газета. — 1928. — 7 травня. — С. 3.
1213. Так, в 1926 году у немецкой сценаристки И. фон Цур Мюлен ВУФКУ приобрело сценарий «Звездный флаг» по роману Л. Г. Десберри «На берегах Гудзона», который так и не был поставлен. Див.: Зв'язок ВУФКУ с Заходом: [Ред. ст.] // Всесвіт. — 1926. — № 7(30). — 15 квітня. — С. 15; ДАХО. — Ф. Р–1765. — Оп. 1. — Спр. 3. — Арк. 10.
1214. Старский. Письма фабрике / Старский // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 2(103). — 15 июня. — С. 12.
1215. ВУФКУ в безвиході: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 38(139). — 28 апреля. — С. 9; Ще про Одеську кіно-фабрику: Розмова з головою ВУФКУ тов. Воробйовим // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 39(140). — 15 мая. — С. 5.
1216. Эйчис. О крупных недостатках нашей киноработы. Внимание сценаристу / О. Эйчис // Театральний тиждень. — 1926. — № 3. — С. 7.
1217. Шамин. О сценариях: (Отклик на письма с фабрики) / Шамин // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 9(110). — 4 августа. — С. 11.

П. Нечес повідомляв, що був такий випадок, коли сценаристові довелося пройти 65 інстанцій, перш ніж його сценарій був остаточно затверджений[1218]. Відмітимо, що і сама кінофабрика в сценарному відношенні була поставлена в ненормальні умови. Редакторат ВУФКУ був відірваний від виробництва, внаслідок чого створювалися бюрократизм і тяганина в розгляді сценаріїв. І хоча надалі ВУФКУ, перш ніж прийняти певне рішення за сценарієм, посилало його для висновку на кінофабрику, це нововведення не зіграло практично ніякої ролі в подоланні «сценарної кризи». Через низьку якість пропонованих ВУФКУ сценаріїв, Одеській кінофабриці довелося частково знизити темпи виробництва — із 8 режисерських груп залишили лише 4. П. Нечес вимушений був навіть виступити в пресі з пропозицією надати кінофабриці право самостійно приймати і закуповувати сценарії. Також він запропонував при фабриці створити власну сценарну майстерню[1219].

У середині 1920-х років склалася думка, що написання сценарію, це така проста річ, з якою будь-хто зможе впоратися. І процес написання сценарію ще може приносити непоганий заробіток. До того ж значна частина серйозних письменників не поспішали реалізувати свою творчість в кінематографі, вважаючи це заняття не серйозним. «Жодна промисловість не дає такого великого відсотка браку, як наше кіно. — Відмічав Є. Черняк. — Кіноіндустрія, одна із найрентабельніших серед галузей промисловості, притягує до себе різних ділків — часто без всякої спеціальності, без якої-небудь освіти. Мало знайдеться таких малограмотних, які б писали книги і несли в ДВУ видавати (буває з поетами з глухої провінції). А сценарії? Хто тільки їх не пише. А тим часом сценарна робота серйозна і дуже відповідальна. Кращі наші письменники щиро заявляють:

«Ми сценаріїв не вміємо писати. Ця справа нова і занадто складна». <…> Л. Скрипник колись сказав: «Що було б, як би місцевком і дирекція ДВУ висувалися в письменники?». А в кіно це широко практикується: досі висуваються в сценаристи, режисери, редактори»[1220].

Замість того, щоб спрямувати всі сили на залучення до кінороботи письменників, ВУФКУ вдалося до допомоги ззовні. Таким чином стимулювався, так званий, «самоплив», тобто неорганізований приплив сценаріїв ззовні. Відмітимо, що подібна ситуація відбувалася і з кіноорганізаціями РРФСР. У результаті редакторські відділи кіноорганізацій загрузли у сценарному матеріалі, що у величезній кількості присилався, причому не кращої якості.

«Що ми досі маємо в сценарній області? — Запитував член правління ВУФКУ Б. Ліфшиц. — Цілі гори пописаних «кадрами» і «епізодами» листів, які, власне, можна досить легко розділити на три частини: сценарії про війну (п'яні білі розстрілюють червоних, які героїчно помирають, тоді як білі п'ють горілку, танцюючи лезгінку), сценарій для селянського фільму (цнотлива незаможная селянка полюбила синка куркуля, або навпаки) і комедії, є на Одеській кінофабриці коме-

1218. ВУФКУ в безвиході: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 38(139). — 28 апреля. — С. 9. 13 червня 1929 року Наркомат РСІ прийняв постанову, згідно з яким «з метою забезпечення ідеологічної витриманості кінопродукції» на ВУФКУ покладалося затвердження сценаріїв і лібрето. Див.: ЦДАВО України. — Ф. 539. — Оп. 7. — Спр. 1180. — Арк. 19.

1219. Е. К[ременецька]. Вказ. пр.

1220. Черняк Є. Шляхи Української радянської кінематографії / Євген Черняк // Критика. — 1929. — № 5(16). — Травень. — С. 97.

дійний актор Капка. І ось пішли «Капка-спортсмен», «Капка-футболіст», «Капка одружується» «Капка-член профспілки» і т. д. і т. д. Ясно, що з таким матеріалом працювати не можна»[1221].

Д. Бузько відзначав, що, за статистикою редактората, лише від більш менш кваліфікованих літераторів або кінематографістів-художників можна сподіватися отримати придатний до постановки матеріал. Звичайно, бували несподіванки, але тільки як виняток[1222].

У зв'язку з таким положенням, деякі письменники пропонували ВУФКУ клопотати перед ВУЦВК про видання постанови про заборону написання сценаріїв особам, які нічого спільного з кіно і літературою не мають[1223].

Нарком освіти М. Скрипник привів цікаві цифри про кількість усіх авторів, що подали свої сценарії в редакторат ВУФКУ з 1 жовтня 1926 року по 1 березня 1927. Із 337 авторів більш менш постійних було 35, тобто 10%; епізодичних — 74, тобто 18%; випадкових — 268, тобто 72%[1224]. Відносно кількості авторів сценаріїв, прийнятих до постановки, то розподілилися вони таким чином: 40% — письменники, а 60% — режисери і інші кінопрацівники, що знають техніку кіно і літературні твори, що переробили в сценарії[1225].

Подібний стан справ Скрипник пояснював тим, що люди, які не знають специфіку кінематографу, залучаються до співпраці, оскільки письменники неохоче беруться за написання сценаріїв через відсутність чіткого правового визначення їх авторських прав[1226].

«Здати рукопис у видавництво і отримати за неї гонорар — звично і просто. — Відмічав драматург А. Піотровський. — Зробити роботу для кіно і чекати потім «проходження її по інстанціях» через Худ. бюро фабрик, Правління, Репертуарний Комітет — це і складно, і пов'язано з переробками і переробками, і лише найменшою мірою гарантує письменникові дійсну оплату його праці. При існуючій системі договорів і недостатній узгодженості у вимогах зазначених «інстанцій», літературна робота для кіно може бути уподібнена свого роду

1221. Ліфшиц Б. Проблема кіно / Борис Ліфшиц // Кіно. — 1926. — № 9. — Липень. — С. 1. У РРФСР проблема використання випадкових сценаріїв до 1926 року була вирішена, і число схвалених сценаріїв з боку не перевищувало 3%. Див.: Соколов И. Вказ. пр. — С. 8.
1222. Бузько Д. Наша кіно-сценарна «криза» та кіно-сценарна «політика» / Дмитро Бузько // Кіно. — 1927. — № 17(29). — Вересень. — С. 10.
1223. Загорський Б. За здорову критику / Борис Загорський // Кіно. — 1928. — № 2(38). — Лютий. — С. 12.
1224. Скрипник М. Вказ. пр. — С. 58.
1225. Там само. — С. 60. П. Нечес відзначав, що в українській кінематографії в 1920-ті роки працювало 39 письменників-сценаристів. Гонорар за кожен сценарій був встановлений в розмірі 2 000 карбованців. За поставлений сценарій автор отримував додаткову оплату в розмірі одного відсотка від збору по кінотеатрах в якості заохочення. Сценарний відділ ВУФКУ платив 10–15 карбованців за рецензію на сценарій. Див.: Нечеса П. А радянське кіно все-таки буде! / Павло Нечеса // Крізь кінооб'єктив часу: Спогади ветеранів укр. кіно. — К.: Мистецтво, 1970. — С. 206–207.
1226. У пресі неодноразово з'являлися замітки про плагіат в українському кінематографі і про різні судові позови з цього приводу. Див.: Майорська Р. Справи сценарні / Р. Майорська // Культура і побут. — 1927. — № 14. — 16 квітня. — С. 12; Мариинский А. Кинопираты не принимают сценариев от «посторонних» / А. Мариинский // Комсомольская правда. — 1929. — № 42(1129). — 20 февраля. — С. 4; Едельштейн. Марне обвинувачення / Б. Едельштейн // Кіно. — 1929. — № 6(54). — Березень. — С. 2.

"лотереї"»[1227]. «Необхідно за всяку ціну добитися швидкого видання закону про авторське право на сценарій, — відмічав оглядач журналу «Кіно», — бо це питання набуває тепер не лише практичного, але і великого політичного значення»[1228].

Крім того, залишалося не врегульованим питання про взаємовідносини авторів сценарію, редакторів, акторів і режисерів. Деякі автори сценаріїв виступали з протестом, що фільми не відповідали їх задумам. У зв'язку з цим йшла дискусія про те, хто є автором фільму — автор сценарію, режисер чи редактор. Автори сценаріїв вважали, що вони закладають фундамент для кіно, що без сценарію не може існувати кіно, але режисери у свою чергу наполягали, що без переробки сценарію, без його кінематографічної постановки не може існувати фільм, і без їх роботи ніякий сценарій не може реалізуватися у фільм.

Історія з постановкою сценаріїв «Провокатор» Олеся Досвітного і «Тарас Трясило» Василя Радиша свідчить про погано налагоджені взаємовідносини між авторами і ВУФКУ. Обидва сценарії під час постановки були змінені до настільки, що обидва автори подали в суд позови на ВУФКУ. Не налагоджені взаємовідносини були і між ВУФКУ, і Колективом режисерів, літераторів і сценаристів (КОРЕЛІС), що давало привід докоряти кіновідомству в ігноруванні співпраці з українськими літераторами. Зокрема, український прозаїк, сценарист Дмитро Бузько відзначав:

«Між Правлінням ВУФКУ і «Корелісом» — організацією письменників, зацікавлених кінематографією, — починається війна. «Кореліс» тягне Правління на громадський поєдинок — на громадське обговорення взаємовідносин між письменниками і ВУФКУ. Правління відповідає на цей виклик гордим презирством і… гостинно відкриває свої двері кінохалтурникам, оскільки сценарії треба мати, а письменникам «кланятися» не хочеться. Таким чином, народжуються сценарії: «Непевний багаж» і «Тіні Бельведера» Золіна та «Справа № 128» і «Сорочинський Ярмарок» Гуревич. Сам факт прийняття аж по два сценарії від кожного з цих, нікому не відомих авторів показує ту гарячність, з якою ВУФКУ, нехтуючи українськими літераторами, шукало собі підмогу на "стороні"»[1229].

Хоча голова правління ВУФКУ О. Шуб двома роками раніше категорично заявляв, що ВУФКУ поставило своєю метою залучати до роботи як постійних сценаристів кращі сили української літератури для спільного опрацювання з режисерами сценаріїв і активної участі в постановці картин. Також у своїй доповіді чиновник закликав літературні громадські організації надати свої кращі сили для роботи в кіно і серйозно віднестися до цієї роботи разом із ВУФКУ[1230].

Внаслідок залучення малоосвічених авторів, редакторові ВУФКУ іноді доводилося фактично робити увесь сценарій, створювати «художню річ» і отримувати за цю роботу 300 карбованців, тоді як автор за свою «безграмотну писанину»

1227. Пиотровский А. К партсовещанию о кино: Кино и писатели / Адриан Пиотровский // Жизнь искусства. — 1928. — № 3(1182). — 10 января. — С. 6.
1228. Сигналізуємо небезпеку: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 3(51). — Лютий. — С. 1.
1229. Бузько Д. Шляхи розвитку кіно-сценарної справи на Україні: (Історико-мистецький нарис) / Дмитро Бузько // Життя й революція. — 1929. — Книжка IX. — Вересень. — С. 140.
1230. О. Ш[уб]. Перспективи української кінематографії / Олександр Шуб // Культура і побут. — 1927. — № 48. — 17 грудня. — С. 4–5.

отримував від 1 000 до 1 500 карбованців і ставив своє ім'я в сценарії, який фактично вже належав редакторові[1231].

Якщо в першій половині 1920-х років серед літераторів ледве б знайшлося два-три сміливих письменника, що зважилися «заплямувати свою літературну гідність» написанням сценарію, то в другій половині 1920-х мало не всі українські письменники були «заплямовані», завдяки захопленню кінематографом. Але практично у кожного письменника залишився негативний спогад про співпрацю з ВУФКУ. Одним із перших, хто потрапив під прес бюрократичної машини ВУФКУ, був белетрист Петро Панч. Він написав для кіножурналу «Маховик» комедійний сценарій «Руда телиця». Представники ВУФКУ примушували автора багаторазово переробляти сценарій і цілком серйозно вважали своїм правом робити авторові ті або інші вказівки, часто до сміхотворності детального характеру. До того ж, вони іноді навіть претендували, щоб їх імена вставлялися у фільм як імена співавторів. Хоча, на думку деяких письменників, це робили люди з апломбом, що нічого спільного з художньою творчістю не мають. Коли фільм «Руда телиця» вийшов на екран зі всілякими режисерськими переробками, П. Панч дав обітницю — ніколи в житті не братися за кіносценарії. Подібна ситуація в літературних колах виражалася в презирстві до кіносценарної творчості. І, оскільки не було миру і злагоди між українськими літераторами і ВУФКУ, ряди кіносценаристів недостатньо повно були представлені іменами українських письменників[1232].

Також, на думку Д. Бузька, незгода ВУФКУ з літературними колами виражалася завжди в невдалій, режисерській переробці сценаріїв, за винятком переробок О. Довженка, який сам був хорошим сценаристом. Також практично будь-який службовець ВУФКУ міг робити авторові сценарію різні вказівки, чисто практично «управляти» його роботою. Потім автор піддавався такій же «диктатурі» і з боку Вищого Кінорепертуарного комітету[1233].

Роблячи огляд сценаріїв за 1927–1928 роки, Д. Бузько відзначав:

«Про інші сценарії 1927 року випуску не доводиться і говорити. Та ж мереживна суміш все нових і нових авторських імен. Тут і літературні зірки, не наші, звичайно (ми адже зір ще маємо): Маяковський, Ердман. Тут і нові дебютанти, що сміливо розпочинають свою літературну кар'єру просто з «важкої» (по Луначарському) літературної форми — кіносценарію. Наслідки такої сміливості, звичайно, дуже сумні.

<…> Випускний 1928 ще не закінчився. Більшість фільмів цього року ще не демонструвалася. Але, знаючи їх з переглядів у ВУФКУ, доводиться констатувати сумний факт: сценарії цього року ще гірші за попередні. І, крім того, почала швидко падати навіть кількість придатних до постановки сценаріїв. Отже, замість розвитку, маємо занепад. Це після того, як в усіх інших сферах мистецтва ми вступили в період розквіту»[1234].

1231. Загорський Б. Вказ. пр.
1232. Бузько Д. Шляхи розвитку кіно-сценарної справи на Україні: (Історико-мистецький нарис) / Дмитро Бузько // Життя й революція. — 1929. — Книжка IX. — Вересень. — С. 137–138.
1233. Там само. — С. 141.
1234. Там само. — С. 141, 143.

Редакторат ВУФКУ подібне поводження з матеріалом сценаріїв пояснював письменникам так:

«Режисери наші виросли, а ви даєте агітмакулатуру перших днів революції…».

Насправді, режисери не тільки не «виросли», а поки «росли» тільки, тому що всі режисери, на думку Д. Бузька, за винятком одного-двох — «зелена кіномолодь», яка робить свої перші кроки в режисурі, маючи в своєму послужному списку одну-дві поставлені картини. І ця «зелена кіномолодь» з її прагненням до постановки «надбойовиків», хоче мати кіносценарій з такою глибокою і оригінальною думкою, який зміг би «вивезти» усі неминучі через їх недосвідченість недоліки майбутнього фільму. А кіносценаріїв тільки для ВУФКУ і без урахування кінофабрики, що будується в Києві, треба було не менше п'ятдесяти на рік[1235].

Також відмітимо наявність безлічі випадків, коли у відомих українських літераторів не приймалися сценарії. Такі сценарії обчислювалися десятками. Наведемо деякі з них: «Бездрик-Кумендрик і Комашка-Горупашка», «Великий гріх» (В. Поліщука)[1236], «Кам'яна душа» і «Вітер зі сходу» (Г. Хоткевича), «Дочка Жовтня» (О. Копиленка), «Бурсаки» (1926, О. Вишні), «Слово о полку Ігоревім» (1926, Д. Загул, В. Ярошенко), «Любов і дим» (1926, І. Дніпровського), «Недоросль», «Біда», «Не ходи, Грицю …», «Бондарівна» (С. Васильченка, його сценарії щоразу отримували полярну оцінку — чи надто комерційні, або взагалі некомерційні), «Катя» (А. Любченко), «Скиба Іван» та «Митя» (А. Головко) і ін.

Таким чином, причини «сценарної кризи» вимальовувалися наступні: консервативне відношення деяких письменників і навіть літературних організацій до участі в роботі кінематографії; специфічність сценарної творчості в порівнянні із загальною літературно-художньою; відсутність цілеспрямованої роботи ВУФКУ по підготовці кадрів сценаристів; обмеженість у виборі тем, повторення декількома авторами одних і тих же тем; спрощення трактування якої-небудь актуальної теми і т. д.

Частина сучасників схилялася до ідеї створення при кінофабриках сценарного цеху або майстерні, які стали б однією з організаційних структур кіновиробництва, як і цех монтажний, операторський, режисерський і т. д. Прибічники цієї концепції вважали, що не можна обійтися без постійних сценаристів на кіновиробництві, а припущення, що фабрика може мати безпосередньо справу з «авторами з боку», виходить із дилетантського уявлення про літературну роботу. Також вони наводили аргумент, що письменники, які пишуть оповідання, драми, повісті, романи, не можуть написати сценарій і критикували точку зору, що будь-який письменник легко зможе написати сценарій. Вони аргументували це тим, що багато письменників не розуміють специфічних завдань, які несе сценарій у виробництві, і відносяться до сценарію як до анекдота, який однаково можна або розповісти, або показати на екрані. На їхню думку, сценарист має справу не із словесним матеріалом, а з фотоматеріалом, який вимагає інших методів розробки. Ці методи не могли бути використані безпосередньо з письменницької

1235. Бузько Д. Наша кіно-сценарна «криза» та кіно-сценарна «політика» / Дмитро Бузько // Кіно. — 1927. — № 17(29). — Вересень. — С. 11.
1236. В. Полищук признавал свои сценарии неудачными. Див.: Ми і кіно: українські письменники про свою роботу в ВУФКУ // Шквал. — 1929. — № 21(206). — 25 травня. — С. 7.

діяльності, а мали бути реалізовані на виробництві. «Авторам з боку» відводилася лише роль генерувати ідеї майбутніх фільмів, оскільки таку роль могла виконувати будь-яка культурна, грамотна людина, і ніякої письменницької культури для цього не потрібно.

Така точка зору виявилося часткове правомірною, оскільки деякі працівники «письменницького цеху» пропонували сценарії на власному матеріалі, який з яких-небудь причин не був опублікований.

А. Піотровський також вважав життєво важливою необхідністю для оздоровлення ситуації зі «сценарною кризою» — створення при кінофабриках сценарних майстерень або, як він їх називав, «лабораторії кінофікації літератури», але з обов'язковим залученням професійних літераторів, які мали сприяти в створенні «літературної сировини», тобто тем і лібретто, створенні фабул, характерів, побутових проблем і композиційних положень. Також Піотровський вказував на необхідність збільшення оплати роботи сценаристів, гонорар яких коливався від 1 до 1½% від бюджету фільму, тоді як за кордоном цей показник складав від 5 до 10%[1237].

Український письменник і сценарист Микола Ятко підтримав російського колегу:

«Відповідь одна — сценарна майстерня[1238]. Тільки вона здатна вирішити це питання, тільки вона допоможе нам вивести наше виробництво з кризи. Крім того, сценарна майстерня — це єдиний шлях до стандартизації сценарної справи, в міцній зв'язці роботи Художнього відділу ВУФКУ із виробництвом. <…> Пора перейти від «художньої» невпорядкованості до системи фабрики, заводу, до конвеєра між правлінням ВУФКУ, редакторатом, що регулює художню частину випуску фільму, і лабораторією. <…> До речі, в такій системі можливе використання і «самопливу», з якого іноді можна виловити цікаву тему, яку можна обробити в сценарній майстерні. Отже при ВУФКУ має бути створений кадр сценаристів, який по завданнях Художнього відділу, разом із режисерами, працював би над усіма стадіями сценарію»[1239].

«Щоб написати сценарій, — відзначав рецензент «Кіногазети» — необхідно знати техніку кіновиробництва, розуміти значення монтажу, треба вивчати мову екрану, його граматику і синтаксис. Треба вивчити і абсолютно опанувати їх»[1240].

А. Вознесенський одним із перших в Україні, визначив сценарій як самостійний вид художньої творчості, що виникає з двох начал: зображення і слова, літератури і кіно. Дослідник підкреслював, що для сценарію характерна своя, особлива, кінематографічна образність. У той же час Вознесенський розглядав сценарій як новий вид літератури, який чекає «істинного кінописьменника», а шлях до підвищення художнього рівня сценарію — поліпшення його літературних якостей[1241].

1237. Пиотровский А. Вказ. пр.
1238. У Києві сценарна майстерня знаходилася при правлінні ВУФКУ за адресою: Бульвар Шевченка, 12. Див.: Листування редакції: [Ред. ст.] // Кіно. — 1928. — № 9(45). — Вересень. — С. 25.
1239. Ятко М. Манівцями чи конвеєром? / Микола Ятко // Кіно. — 1928. — № 6(42). — Червень. — С. 2.
1240. Кіно-газета. — 1924. — № 50. — С. 7.
1241. Вознесенский А. Искусство экрана / Александр Вознесенский. — Киев: Сорабкоп, 1924.

У 1928 році розглядалася можливість організації при сценарній секції ТДРК сценарної майстерні, яка б готувала професійних кіносценаристів. Був складений орієнтовний план навчальної програми:

«Моменти літератури: тематика, сюжетна композиція, жанр, стиль, методи критичного розбору.

Політика: пропаганда мистецтвом, ідеологія і художність.

Рефлексологія: аналіз художньої творчості як певного фізіологічного процесу в нервовому центрі людини.

Природа естетичного сприйняття. Перетворюючий і сприймаючий суб'єкт (глядач, слухач, читач).

Фізика: деформація дійсності античними властивостями об'єктиву кіно-фото-апарату.

Механіка: закони рухів. Ритм. Архітектоніка сценарію. Види останнього. Монтаж епізодів.

Місце кіно серед інших мистецтв. Взаємовідносини з ними. Своєрідність природи кіномистецтва»[1242]. Навчання в сценарній майстерні планувалося проводити двічі на тиждень.

Шляхи ліквідації «сценарної кризи», на думку українського письменника В. Радиша, що виступив на цю тему із доповіддю на зборах КОРЕЛІС 17 квітня 1926 року, лежали в раціоналізації сценарного господарювання, яке мало будуватися з урахуванням об'єктивних особливостей кіновиробництва в цілому і з урахуванням об'єктивних особливостей індивідуаліста, кустаря-сценариста. «Марнотратне» і «нераціональне» сценарне господарювання українських кінематографістів полягало:

1) в недооцінці об'єктивних умов кіновиробництва;

2) у «рвацтві» сценаристів»;

3) у зневазі до творчої зацікавленості авторів.

Радиш пропонував три способи раціонального сценарного господарювання:

1) спосіб, що має в основі курс на раціональне культивування кваліфікованого кустаря-сценариста;

2) спосіб з курсом на професіоналізацію і пролетаризацію кустаря-сценариста;

3) спосіб комбінованого господарювання.

Радиш був упевнений, що в основі раціонального культивування кваліфікованого сценариста має бути хороша середня ставка на сценарій, гідний постановки. Гонорар за сценарій повинен був давати можливість сценаристові прожити без особливого ризику шість місяців, тобто до того часу, коли сценарист закінчить роботу над наступним сценарієм. На його думку, сценарист міг написати не більше двох якісних сценаріїв на рік і мав отримувати гідну заробітну плату, щоб не займатися підробітками в інших місцях[1243].

Радиш оптимальне раціональне сценарне господарювання бачив у пропорції — 5 штатних сценаристів на десять режисерських груп. Крім того, для роботи повинні притягуватися і сценаристи-кустарі. Він вважав, що такий спосіб ком-

1242. Сачук М. Школа сценаристів / М. Сачук // Кіно. — 1928. — № 8(44). — Серпень. — С. 10.
1243. Радиш В. Сценарна криза й шляхи її ліквідації / Василь Радиш // Культура і побут. — 1926. — № 20. — 16 травня. — С. 6.

бінованого сценарного господарювання позбавить кінофабрику небажаної залежності від штатних сценаристів-професіоналів, стимулюватиме приплив нових кваліфікованих творчих сценарних сил, забезпечить можливість заміни менш кваліфікованих штатних сценаристів на більш кваліфікованих і талановитих, забезпечить можливість прогресивного розвитку сценарної творчості, оскільки з'явиться творча конкуренція між штатним сценаристом-професіоналом і вільним кустарем-сценаристом[1244].

У 1927–1929 роках на державному рівні приймається ряд заходів, спрямованих на подолання «сценарної кризи» і подальшу нормалізацію усієї кінороботи. Секретаріат ЦК КП(б)У на пленумі ВУК Робмис, що проходив у січні 1927 року, відмітив слабку ідеологічну і художню цінність значної частини картин, що випускаються ВУФКУ, і запропонував звернути увагу Наркомосвіти і ВУФКУ на залучення до сценарної і режисерської роботи свіжих сил, що можуть дати ідеологічно витриманий матеріал[1245].

Напередодні Першої партнаради при ЦК КП(б)У, відбувся 2-й пленум ВУК Робмису, на якому з метою ліквідації «сценарної кризи» рекомендувалося ВУФКУ створити постійний штат сценаристів із залученням до цієї роботи також і представників заводів, фабрик і сіл[1246].

На Першій партнараді при ЦК КП(б)У відзначалося, що плановість, яка з такими труднощами налагоджувалася в українському виробництві, гальмувалася безладним і стихійним



В. Радиш



О. Досвітній

1244. Там само. — С. 7.
1245. ЦК КП(б)У и Пленум Всеукраинского К-та Союза Рабис о деятельности ВУФКУ: [Ред. ст.] // Кино-фронт. — 1927. — № 2. — 1 февраля. — С. 31.
1246. О состоянии и перспективах кинопромышленности: (Докладчик тов. Шуб) // Бюллетень Всеукраинского комитета союза работников искусств. — 1927. — № 11(19). — Ноябрь. — С. 6.

припливом сценаріїв. Сценарії присилали різні автори на теми по вибору. Кращі сценарії йшли на виробництво. Таким чином, тематика кіновиробництва ніким не планувалася. Нарада визнала таке положення ненормальним і запропонувала ВУФКУ, шляхом залучення на постійну роботу літераторів, «створити кадр кінематографічно освічених сценаристів», щоб вони склали кістяк сценарної майстерні ВУФКУ, яка, на думку учасників наради, повинна була стати базою в тематичному плануванні кіновиробництва[1247].

Але, оскільки директиви пленуму і партнаради залишилися невиконаними, ВУК Робмису прийняв чергову постанову:

«14. Відзначаючи відсутність реалізації постанови 2-го Пленуму ВУК Робмису, яка була погоджена із ВУФКУ, про організацію при ВУФКУ постійного кадру сценаристів на основі залучення українських літературних сил, запропонувати ВУФКУ втілити цю постанову, встановивши повний контакт з організаціями сценаристів (ВУАРДІС[1248] і КОРЕЛІС). Одночасно з цим прискорити організацію на кінофабриці сценарної майстерні»[1249]. Проте ці організації, замість того, щоб активно допомагати ВУФКУ своїми сценаріями, політиканствували і конкурували між собою[1250].

8 січня в Головполітосвіті пройшла нарада «Про авторський гонорар за кіносценарій». На нараді розглядався проект постанови, поданий Українським товариством драматургів і композиторів (УТОДІК). У проекті постанови пропонувалося стягувати з валового збору кінотеатрів 1% на виплату авторського гонорару авторам сценарію і 1 % — авторам кіномузики[1251]. У грудні 1927 року на засіданні Колегії Наркомосвіти УРСР із доповідями виступили представники КОРЕЛІСа — письменники Остап Вишня і Валеріан Полищук. Наркомосвіти взяв до відома їх пропозицію обговорити в КОРЕЛІСе думку Наркома освіти відносно закону про кіно, який необхідно видати в Україні і в якому необхідно зазначити:

«а) принципове визначення, що кінофільм є окремим видом художнього твору, і його автором є пов’язаний із ним колектив, окрім кіносценариста це актор, режисер, кінооператор і автор музичної ілюстрації.

У разі прийняття такої принципової позиції встановити розмір відсотка відрахування від зборів цьому колективному авторові фільму;

г) також розробити проект розподілу того відсотка між учасниками цього творчого процесу»[1252].

1247. С. Л. Ор[елович]. Деякі підсумки кінонаради / Соломон Лазарович Орелович // Кіно. — 1928. — № 3(39). — Березень. — С. 1.

1248. Філія Всеукраїнської асоціації режисерів, драматургів і сценаристів (ВУАРДІС) в Києві була відкрита в грудні 1927 року. Див.: Вуардіс у Києві: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 29(70). — 27 грудня. — С. 15.

1249. Про стан роботи ВУФКУ // Бюлетень Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв. — 1928. — № 7(27). — Липень. — С. 4.

1250. Маймістов. Ще крок культурної революції / А. Р. Маймістов // Культробітник. — 1928. — № 3(50). — 18 лютого. — С. 3

1251. Авторський гонорар за кіно-сценарій: [Ред. ст.] // Червоний шлях. — 1927. — № 2(47). — Лютий. — С. 247.

1252. Про авторське право на кіносценарії: Постанова Народного Комісаріату Освіти УСРР від 31 грудня 1927 р. // Бюлетень Народнього Комісаріата Освіти. — Х., 1928. — № 3(90). — 14–21 січня . — Арт. 21.

На основі спільної постанови ВУЦРК і РНК УРСР від 6 лютого 1929 року «Про авторське право»[1253] Наркомосвіти УРСР приймає постанову «Про авторський гонорар за публічне виконання драматичних, музичних, кінематографічних та ін. творів». У ній давалося роз'яснення про виплату гонорару авторам сценаріїв:

«ж) за кінофільми, окрім видових, мультиплікаційних і хронікальних, авторові сценарію — 1% і режисерові — ¼% від фактичного збору за кожен сеанс.

Увага. Якщо автор сценарію запозичував сюжет, йому виплачується ¾%, авторові сюжету — ¼% гонорару, вказаного у даному пункті;

з) за мультиплікаційні фільми — авторові сценарію — ¼% і кінохудожникові — ¾% з фактичного збору за кожен сеанс»[1254].

Ще одна постанова, прийнята Наркомосвіти в грудні 1928 року, стосувалася зменшення бюрократичної тяганини при розгляді сценаріїв:

«18) у зв'язку з тим, що справа розгляду сценаріїв і надання санкції віднімає багато часу, шкодить виробництву, визнати за необхідне передати Правлінню ВУФКУ право затверджувати сценарії, а за ВКРК залишати тільки перегляд і санкціонування готової продукції»[1255].

13 і 14 вересня 1928 року в Києві проходила Всеукраїнська нарада письменників, присвячена обговоренню тематичного плану ВУФКУ на 1928/29 рік[1256]. У його роботі взяли участь відомі харківські і київські письменники. «Сьогодні ми маємо першу спробу залучити українських письменників до реалізації тематичного плану ВУФКУ. — Відмітив у своєму вступному слові член правління і художній директор ВУФКУ Є. Черняк. — У 1925-26 р. українські письменники досить активно потягнулися працювати у ВУФКУ. Проте в 1926-27 році ця маса письменників відійшла від української кінематографії, і ВУФКУ виявилося перед серйозною небезпекою. Редакторат потопав у сценарній повені. <…> Якщо сценарне нашестя і далі заливатиме ВУФКУ, воно постане перед небезпекою великої сценарної кризи»[1257]. На нараді виступили Д. Бузько, Л. Скрипник, М. Йогансен, Б. Антоненко-Давидович, О. Слісаренко, Л. Первомайський, В. Підмогильний, С. Пилипенко, І. Воробйов, О. Довженко та ін. Зокрема, Підмогильний відзначав, що в сценарії нічого спільного з літературою немає, і, ймовірно, усі письменники сценаристами бути не зможуть. Довженко ж відмітив, що письменник не повинен втручатися в постановку сценарію, а повинен давати тільки ідею сценарію. Оформлення — справа режисера. У результаті нарада ухвалила резолюцію, що складається з п'яти пунктів. Наведемо два із них:

1253. Про авторське право: Постанова ВУЦВК і РНК УСРР від 6 лютого 1929 р. // Збірник законів та розпоряджень Робітничо-селянського уряду України. — Х., 1929. — Відділ перший. — № 7. — 10 квітня. — Арт. 55.
1254. Про авторський гонорар за прилюдне виконання драматичних, музичних, кінематографічних та інш. творів: Постанова НКО УСРР від 22 квітня 1929 р. // Бюлетень Народнього Комісаріата Освіти. — 1929. — № 27(166). — 8–15 липня. — Арт. 398; Вісті ВУЦВК. — 1929. — 21 червня.
1255. Резолюція Колегії НКО про діяльність ВУФКУ за 1926/27 р. та промфінплан на 1927/28 р. // Бюлетень Народнього Комісаріата Освіти. — Х., 1928. — № 51(138). — 15–22 грудня. — Арт. 757; Колегія НКО про ВУФКУ: [Ред. ст.] // Культробітник. — 1928. — № 23/24(70/71). — Грудень. — С. 29.
1256. Кіно-газета. — 1928. — № 10. — С. 15.
1257. Письменники й українське кіно: [Ред. ст.] // Кіно. — 1928. — № 10(46). — Жовтень. — С. 15.

«2. Нарада вважає, що розвиток і зміцнення укр. радянської кінематографії можливі тільки тоді, коли в одній частині кінопроцесу — в частині сценарній — укр. радянські письменники візьмуть найактивнішу участь. Кіносценарій є зовсім специфічною галуззю художньої творчості, але якраз письменник за типом своєї роботи щонайближче знаходиться до цієї галузі. Виховання спеціальних кадрів сценаристів є справою майбутнього, отже наразі укр. радянський письменник повинен допомогти укр. кінематографії, приділивши їй частину своєї уваги і частину своєї роботи, а ВУФКУ, зі свого боку, повинне реально залучити письменницькі сили до сценарної роботи. <…>

4. Щоб успішно здійснити співпрацю письменника-сценариста, Нарада вважає підсумковими з боку ВУФКУ наступні заходи:

а) забезпечити авторові можливість стежити за правильним трактуванням його сценарію в постановці;

б) дійти повної згоди з ВКРК, який, здійснюючи ідеологічний і художній контроль над кіновиробництвом, не має втручатися в органічну роботу сценариста;

в) підвести серйозну економічну базу під роботу письменника-сценариста, без якої не можна сподіватися на серйозні результати його праці;

г) домагатися, щоб на законодавчому рівні на Україні визнали права кіносценариста на %% винагороду по прокату»[1258].

Перша сценарна нарада обстоювала принципи щільних взаємовідносин між кінематографією і літературою, в результаті чого кінематографія отримала солідну підтримку від літературних сил, перш за все в розумінні створеної навколо кінематографії певної громадської думки. Друга сценарна нарада пішла далі по рейках практичного здійснення тих завдань, які були покладені партією на кіно. На Другій Всеукраїнській сценарній нараді, скликаній ВУФКУ у кінці червня 1929 року, виходячи з аналізу сучасного стану обговорювалися питання, що стосувалися підготовки нових кадрів для кінематографії, сценарної справи, тематичного плану на 1929/30 рік. Нарада підкреслила необхідність міцного взаємозв'язку кіно і літератури для успішного створення сценаріїв. На нараді також були обговорені питання підготовки кадрів сценаристів у навчальних закладах і в той же час підкреслена необхідність тематичного планування випуску фільмів. У нараді взяли участь письменники і представники різних організацій, що здійснюють культурно-освітню роботу.

Відносно кадрового питання відзначалося, що кістяк української кінематографії складали переважно люди, що прийшли з інших галузей мистецтва (живопис, театр, скульптура і т. д.). На думку сучасників, в українському кінематографі не було режисерів і акторів, які починали свою роботу в області кіно без спадщини, традицій, навичок з іншого мистецтва. Отже такий спосіб поповнення художніх кадрів у кіномистецтві не міг надалі задовольняти вимоги кіновиробництва. Таким чином, виникла гостра необхідність створити систему постійної, планомірної підготовки висококваліфікованих і «кінематографічно чистих» (без вантажу спадщини) режисерів, операторів, акторів, художників і т. д.[1259].

1258. Там само.

1259. Медведєв Т. Всеукраїнська нарада у сценарній справі / Тихон Медведєв // Молодняк. — 1929. — № 6. — Червень. — С. 110.

Усе це вимагало відкриття спеціального кіноінституту, оскільки кінотехнікум, який досі частково готував технічних працівників кінематографії, не виправдав себе внаслідок недостатньо серйозного відношення до цього питання, а також через відсутність необхідної кількості відповідного професорського складу. Тому систему навчання кінотехнікуму рекомендували перекласти на систему підготовки виключно технічних працівників, а саме: операторів, лаборантів, освітлювачів і т. д.

Також на нараді обговорювалася думка деяких кінематографістів, що літературні сили і саму літературу не можна використати в кіно, оскільки вони нічого спільного між собою не мають. При цьому робилися відповідні практичні висновки, які полягали в тому, що, літературі не варто працювати в кінематографії, оскільки кінематографічні сили взагалі, і сценарні зокрема, повинні черпатися з інших джерел.

Сценарна нарада, в якій, головним чином, брали участь представники української пролетарської літератури, не підтримала цю точку зору. Більшість присутніх висловилися за необхідність за всяку ціну, якнайшвидше і більше розгорнутим фронтом залучати до кіновиробництва якнайбільше представників літературних організацій.

Проте, деякі учасники наради доводили, що не можна покладатися, головним чином, на літературні сили, а залучати до кінопроцесу людей, що не перебувають в жодній літературній організації. Але і ця точка зору не отримала підтримки у більшості учасників наради. Не отримали підтримки і спроби відірвати літературу від кіномистецтва, ігнорувати сценарій як один із самостійних видів драматургічної творчості.

Сценарна нарада у своїй роботі повністю спиралася на рішення ЦК ВКП(б) про кадри, де говорилося про залучення до постійної роботи з підготовки лібретто і сценаріїв пролетарських і селянських письменників і встановлення постійного контакту між організаціями письменників і кіноорганізаціями[1260]. Один із учасників наради, голова правління ВУФКУ І. Воробйов, зокрема, зазначав:

«З одного боку, кіноорганізації, фабрики повинні проявити максимум ініціативи і зусиль для практичного здійснення цих завдань, а з іншого боку — літературні організації усебічно повинні піти назустріч кіно шляхом виділення постійних працівників для роботи в кінематографії, а також шляхом роботи над сценарним матеріалом»[1261].

Директор Одеської кінофабрики С. Орелович підтримав загальну думку наради і у зв'язку з цим відмічав:

«Досвід останніх років роботи українського кіновиробництва довів, що помилковим було твердження, нібито сценарії повинні писати не письменники, а якась особлива категорія людей, що називається сценаристами і нічого спільно-

1260. Керуючись цими вказівками, республіканські і обласні комітети партії в своїх рішеннях з питань кіно відводили важливе місце сценарної проблемі. Див.: Постановление Оргбюро ЦК КП(б) У по докладу ВУФКУ от 15 декабря 1929 года // РГАСПИ. — Ф. 17. — Оп. 26. — Спр. 26. — Арк. 149.

1261. Воробйов. Підсумки всеукраїнської сценарної наради / І. Воробйов // Кіно. — 1929. — № 12(59). — Червень. — С. 2.

го з літературою не має. <…> Зрозуміло, що не всяка література може бути сценарієм, але хороший сценарій для художнього фільму — без сумніву література»[1262].

Про перегляд підходу до сценарного питання дирекцією ВУФКУ відмічав критик і сценарист М. Лядов:

«Виправлено ще одну помилку художньої політики ВУФКУ: укладено договори на ряд сценаріїв з представниками сучасної української літератури — Слісаренком, Панчем, Копиленком, Йогансеном (автором «Звенигоры») та ін. Наразі заготовка сценаріїв робиться, головним чином, в порядку навантаження сценарної майстерні при кінофабриці. Сім сценаристів, прикріплених до майстерні, працюють на засадах приблизної диференціації по різних областях тематики і соціально-побутового матеріалу. Головні розділи тематичного плану фабрики: робочий побут, село і дитячий репертуар»[1263].

13 червня 1929 року вийшла постанова Колегії ПК РСІ УРСР «Про результати перевірки кінофікації України і діяльності ВУФКУ», в якому, зокрема, пропонувалося змінити методи заготівлі сценаріїв і стати на шлях створення власних кадрів сценаристів, реорганізувати сценарні майстерні і т. д. Також в постанові відзначалося, що з метою стимулювання творчої роботи сценаристів необхідно негайно ухвалити в Україні закон про авторське право; переглянути постанову правління ВУФКУ про зниження ставок сценариста; переглянути типові угоди ВУФКУ з авторами так, щоб були забезпечені матеріальні права сценаристів і їх моральний авторитет як авторів; ВУК Робмису розробити питання впорядкування юридичної і професійної допомоги і захисту сценаристів. З метою забезпечення ідеологічної витриманості кінопродукції залишити за ВУФКУ попереднє затвердження сценаріїв або лібретто[1264].

У РРФСР широке обговорення сценарного питання проходило в Москві з 25 по 27 березня 1929 року у рамках Першої Всеросійської сценарної наради при Головмистецтві РРФСР. На нараді було прийнято 6 резолюцій про «сценарну кризу» і організацію сценарної справи: Суть і значення «Сценарної кризи»; Кадри сценаристів. Література, театр і кіно; Організаційні заходи. Забезпечення прав і інтересів сценаристів; Про підготовку і перепідготовку сценаристів; Про сценарії для культурфільм; Про Всесоюзну сценарну нараду[1265]. Головні причини «сценарної кризи» були сформульовані таким чином:

«а) кустарний характер постановки цієї роботи;

б) нечіткість методів художнього і ідеологічного керівництва;

в) низька оплата праці сценариста;

г) відсутність підготовки сценаристів у кінонавчальних закладах;

д) множинність інстанцій, що приймають сценарій, і відсутність чіткості у формулюванні політичних і художніх завдань сценаристам;

1262. Орелович С. В порядку пропозиції / Соломон Орелович // Кіно. — 1929. — № 16(62). — Серпень. — С. 2.

1263. Лядов Н. Киевская кинофабрика / Николай Лядов // Кино и культура. — 1929. — № 5/6. — С. 72.

1264. ЦДАВО України. — Ф. 539. — Оп. 7. — Спр. 1170. — Арк. 19.

1265. Первое Всероссийское сценарное совещание при Главискусстве РСФС. 25–27 марта 1929 года // Руководящие постановления по кино (Резолюции и постановления ЦК ВКП(б), Всесоюзного партийного совещания по кино и Первого Всероссийского сценарного совещания). — Ленинград–Москва: Теакинопечать, 1929. — С. 52.

е) недотримання авторського задуму, дефекти закону про авторське право відносно сценаристів»[1266].

Як рекомендації в кадровому питанні зазначалося, що автором кіносценарію має бути працівник кінематографії, що добре засвоїв суть і методи цієї самостійної галузі мистецтва. Радянська кінематографія повинна тримати курс на створення кадрів, здібних до творчої роботи сценаристів-професіоналів. Здібний до самостійної роботи режисер може сам для себе написати сценарій, але останнє припустиме тільки як виняток, коли режисер сам є автором теми і лібретто по його картині.

Для зміцнення наявних кадрів сценаристів і з метою залучення до лав сценаристів нових працівників рекомендувалося, в першу чергу, забезпечити матеріальне існування сценаристів, щоб сценарист в гонитві за заробітком не перевантажував себе замовленнями і не халтурив. Щоб уникнути халтури і штампів, сценарист-професіонал повинен писати в рік не більше двох-трьох сценаріїв для ігрових повнометражних картин з відповідним розрахунком його оплати, яка гарантувала б забезпечений середній місячний літературний заробіток[1267].

Середня заробітна плата висококваліфікованого професіонала-сценариста повинна була складати 360 карбованців на місяць. Виходячи з цієї суми мінімальна оплата сценарію висококваліфікованого професіонала-сценариста мала скласти 2 000 карбованців. Також нарада запропонувала Наркомосвіти РРФСР терміново організувати планову підготовку і перепідготовку сценаристів в системі кінонавчальних закладів і тимчасових курсів по перепідготовці сценаристів. Крім того, реорганізувати існуючі на кінофабриках сценарні майстерні і організувати там, де їх немає, будуючи ці сценарні майстерні на суворо-виробничих засадах[1268].

Відносно авторських прав, пропонувалося обов'язково в рекламі і у фільмі вказувати прізвище автора сценарію, а також автора літературного твору, по якому зроблена картина. Виробити і видати в законодавчому порядку типовий договір між кінопідприємствами і сценаристом. Договір цей мав бути двостороннім і гарантувати сценаристові його авторські права, а також забезпечувати плату за його працю. Терміново внести в існуючий типовий договір пункти щодо охорони права автора, а також вилучити пункти, що є кабальними для автора. Додати в договір пункт про те, що переробка сценарію і перейменування картини можуть робитися тільки з відома автора[1269].

«Спроба створити сценарні кадри через систему сценарних майстерень була невдалою. — Відзначав представник Союзу Робмис А. Гольдман. — Був підібраний абсолютно випадковий склад, якому було доручено писати (за фікс) сценарії. Ця система, на жаль, призвела до того, що з боку сценарних майстерень проявилися тенденції до монопольного виготовлення сценаріїв для своєї фабрики. Спроба залучення письменників і драматургів до сценарної роботи не була успішною, бо їм давалися перебільшені, помилкові завдання надати авторський

1266. Там само. — С. 54.
1267. Там само. — С. 58–59
1268. Там само. — С. 62–63.
1269. Там само. — С. 60–61

сценарій, завдання явно нездійсненні для осіб, що не володіють спеціальними знаннями законів кінотворчості»[1270].

На нараді виступали Свілов, А. Тарасов-Родіонов, І. Трайнін, В. Перцов, О. Денисов, В. Туркін, Юков, Соколов, Гейман, М. Блейман, А. Піотровський, Б. Бродянський, В. Кіршон, М. Рафес, С. Третьяков та ін. Під час виступів відбулися запеклі суперечки між «молодими» і «старими», новачками і досвідченими. Але у результаті, кожна зі сторін залишилася «при своїй думці». Зокрема, С. Третьяков у своєму виступі дав містку характеристику радянського кіно:

«Наша першоекранна кінематографія нагадує особливу настоянку «політосвітовку». Рецепт приготування: беруть чисту 40-градусну кінематографічну горілку і настоюють її на листках політграмоти»[1271]. Також Третьяков на питання «Чи можуть літератори допомогти кінематографу?» дуже змістовно сформулював відповідь:

«Але тільки за однієї умови: якщо вони зрозуміють, що кіно — це не придаток до друкарень, де друкуються їх романи, і не спосіб розмноження їх літературної продукції на плівці. Кіно абсолютно особливий вид мистецтва, з особливими лише йому властивими методами впливу, вимагає від працівника абсолютно інших чеснот, ніж література. <…> Візьміть «Страйк», «Генеральну лінію», «Жовтень», «Арсенал», «Людина з кіноапаратом», подивіться, яким мертвим струмочком в'ється в них літературна фабула і як соковито цвіте монтажна обумовленість, тобто не літературний, а кінематографічний сюжет»[1272].

Після закінчення роботи сценарної наради стало очевидним, що вона виявилася малоефективною. Оглядач журналу «Новий глядач», зокрема, відзначав:

«Вони повторюють старі «істини»:

1) залучати до літературної роботи в кіно молодняк, головним чином — робсількорів і пролетписьменників;

2) спиратися в сценарній справі на підтримку і критику громадськості;

3) поліпшити умови праці (підвищити оплату сценаріїв — лібретто — тем);

4) викорінити недоліки апарату (множинність замовляючих, оцінюючих, приймаючих і затверджуючих сценарії інстанцій).

Проте промайнули тут і нові думки: про ставку на фабрично-організоване виробництво і на систему творчих колективів, про зміцнення положення сценариста шляхом введення його до штатного складу постановочних груп, і т. д., і т. п. <…>

Зовсім не вирішене нарадою кардинальне питання про кінонавчання сценаристів. Глухо і побіжно про це згадується в резолюції. Сценарна криза головним чином відбувалася, відбувається і відбуватиметься внаслідок художньої безграмотності (одних) і політичної короткозорості (інших) наших фахівців сценарної справи. Секрет ліквідації кризи полягає значною мірою також і в навчанні. А на нараді, передусім, сперечалися і домагалися… двотисячної оплати і спрощення бухгалтерських розрахунків, або прожектували такі організаційні форми сценар-

1270. Гольдман А. О сценарном кризисе / А. Гольдман // Рабис. — 1929. — № 14. — 2 апреля. — С. 1
1271. Третьяков С. Сценарный кризис / С. Третьяков // Кино и культура. — 1929. — № 3. — С. 6.
1272. Там само. — С. 8.

ної роботи, які самі потребують перевірки і вивчення (наприклад, інститут асистентів-сценаристів і т. п.)»[1273].

Оскільки вирішення сценарного питання в усіх республіках не зрушилося з місця, Наркомосвіти СРСР 6 липня 1930 року провів нараду «Про сценарні кадри в кіно». У протоколі засідання, зокрема, відзначалося:

«Сценарна криза є на цьому етапі розвитку однією із найсерйозніших перешкод до здійснення величезного політичного і культурного завдання, покладеного на радянську кінематографію.

Ця криза в основному є наслідком майже повної відсутності підготовки цих кадрів, відсутності раціонального використання існуючих кадрів, загального невірного курсу кіноорганізацій, що будують свою роботу без участі громадських сил і зв'язку з пролетарськими письменницькими організаціями, незалучення до сценарної роботи кадрів журналістів, робкорів, науковців, негайне ставлення до сценаристів-початківців і до «самопливу».

Невисокий рівень основної маси картин радянського виробництва і значний % абсолютно не придатних в художньому й ідеологічному відношенні говорять не лише про відсутність кваліфікованих кадрів сценаристів із робітників, партійців і комсомольців, але що саме керівництво сценарною справою не здійснювалося політич. кваліфікованими людьми, що розуміють усю суть соціалістичного будівництва, і що художня і політична кваліфікація наявних кадрів сценаристів низька»[1274].

На нараді було прийнято декілька резолюцій, спрямованих на оздоровлення ситуації навколо підготовки нових кадрів кіносценаристів:

«Тому Президія ЦК вважає необхідним врегулювати питання перекладу ДТК в кіновнз з тим, щоб останній обов'язково почав функціонувати в майбутньому навчальному році.

Існуючі нині курси підготовки сценаристів при ДТК мають бути передані майбутньому кіновнз як самостійний факультет, із відкриттям якого Президія ЦК, зважаючи на обмеженість у викладацьких кадрах, вважає недоцільним існування підготовки сценаристів при 1-му МДУ і Гіті. <…>

З метою більшої ув'язки роботи сценаристів з режисерами, вважати за доцільне прикріплення сценаристів до знімальних груп і об'єднання цих відділів. <…>

Вважати за доцільне, організувати курси по перепідготовці молодих сценаристів. <…>

Доручити Кіносектору в місячний термін відпрацювати питання про авторське право і оплату сценарних працівників»[1275].

В Україні справа далі за розмови так і не пішла. Директор Київської кінофабрики П. Косяк на сторінках журналу «Кіно» наводив, аргументи виходу зі «сценарної кризи», що набили давно всім оскому:

1273. Н. Ю-н. После сценарного совещания / Н. Юн // Новый зритель. — 1929. — № 15(374). — 7 апреля. — С. 15.

1274. Выписка из протокола заседания Наркомпроса 6 июля 1930 г. «О сценарных кадрах в кино» // РГАЛИ. — Ф. 645. — Оп. 1. — Спр. 377. — Арк. 5.

1275. Там само. — Л. 6–7.

«Практика минулого довела, що орієнтуватися виробництву лише на самотьок не можна. Требя притягнути кращі літературні сили до сценарних майстерень, щільно й органічно об'єднавши їх роботу із виробництвом. Треба поширити сценарні майстерні на Київській і Одеській фабриках[1276] і одночасно якнайскоріше організувати сценарну майстерню в Харкові. Літературні й мистецькі організації повинні допомогти цій справі, взяти на себе тверде замовлення через відбір кращих сил в сценарних майстерень, через виготовлення відповідної кількості сценаріїв окремими членами цих організацій»[1277].

Відзначимо, що в 1927 році правління ВУФКУ вважало, що «сценарна криза» практично ліквідована. Про це свідчить інформаційний лист спецсектора ВУФКУ:

«Цілком таємно. Тільки завідуючим і їх заступникам. Інформаційний лист № 5. <…>

Виробничий відділ.

Редсектор зараз такий: головний редактор — М. Семенко, відп. секретар-редактор — В. Ярошенко, редактори Д. Бузько і Г. Шкурупій.

Сценарна криза, яку ми мали раніше, минає. Затверджених сценаріїв у листопаді місяці — 9, умовно — 1. Остаточно затверджені наступні сценарії:

1. "Вбивство Лаврика" — Поволєва.
2. "Черевики" — Гуревич.
3. "Муть", "Держ. злочинець" — Лядова
4. "Ганна" — Бузько.
5. "Любов і дим" — Дніпровського.
6. "Розгублений Джим" — Маяковського.
7. "Сигнал з моря" — Френкеля.
8. "Жерці пітьми" — Стрильчука.
9. "Закута фільмою" — Маяковського.

Умовно:

«10 000» — Бузько <…>

Отже, висновки маємо такі: кількість сценаріїв заочно виросла, сценарної кризи ми не маємо, але похвалитися якістю сценаріїв також не можемо. Сценарії, які посилаємо на фабрики, отримують часто справедливу критику режисерів, критику ґрунтовну, яка іноді різко висловлюється про якість сценаріїв.

І тому завдання, що стоять перед редсектором, можна сформулювати коротко: забезпечивши фабрики сценаріями на найближчі постановки режисерських груп, редсектор повинен перейти від кількості — до якості сценаріїв»[1278].

Але проблеми, пов'язані зі «сценарною кризою», так і залишилися не вирішеними, і ймовірно, їх було краще видно ззовні:

«Ми хочемо сказати декілька слів про сценарну справу нашої кінематографії. Доводиться констатувати, що справа ця в катастрофічному стані. Незважаючи на тематичний план, ВУФКУ недостає сценаріїв із робочою тематикою. Але і усі

1276. У липні 1930 року при Одеській кінофабриці були відкриті тримісячні курси підвищення кваліфікації позаштатних сценаристів, чиї сценарії були прийняті до постановки. Див.: Підготовка нових кадрів: [Ред. ст.] // Кіногазета. — 1930. — 10 червня.
1277. Косячний П. Дійсний стан речей / Петро Косячний // Кіно. — 1930. — № 11(83). — Травень. — С. 11.
1278. ДАХО. — Ф. Р–1765. — Оп. 1. — Спр. 4. — Арк. 39, 45–46.

ті фільми, що вийшли або які повинні були вийти в прокат, з тематичного боку аж ніяк не можуть задовольнити вимоги сучасного глядача, не кажучи вже про формальну їх якість. Сценарна майстерня київської кінофабрики і редакторат організували сценарну справу так, що ця організація тільки погіршує справу. Ніякої систематичної роботи над обробкою сирого сценарного матеріалу на фабриці не виконується. Уся справа полягає в неперіодичних засіданнях худвідділу, який або приймає сценарний матеріал, або відкидає його. Коли ж пропонуються поправки, то вони такі сумбурні і часто заперечливі, що виправлений за ними сценарій не стає кращим. Така «колективна творчість» тільки відштовхує від фабрики ті сили, які могли б працювати при іншій постановці цієї справи. Потім звичайно ніякими конкурсами не заманиш людей і не врятуєш ситуацію. Коли письменник пише роман або оповідання на свій риск і страх, то все ж він упевнений, що його справа не пропаде, коли він пише сценарій за замовленням фабрики, він зустріне обов'язково сухий офіційний підхід і байдужість, і жодної допомоги або поради, хоча кожен сценарій вимагає над собою роботи усього художнього фабричного персоналу.

Сценарна справа вимагає кардинальних змін і серйозної уваги щодо її організації, хоч би і з тими силами, які є на фабриці. Потрібно ввести в роботу певну систему і певний метод, яких дуже бракує»[1279].

Питання про взаємодію кіно і літератури піднімалося на сторінках журналу «Кіно» під час дискусії «Українські класики на екрані» (1927–1928). Було підкреслено відмінність літературного образу, що створюється за допомогою слова, від кінообразу, що створюється переважно за допомогою пластичних, зорових засобів вираження.

Існували різні точки зору на сценарій і його природу. На думку деяких сучасників, природа сценарію — суто кінематографічна. Зв'язок сценарію з літературою категорично заперечувався. А. Полторацький, С. Орелович та ін. стверджували, що сценарій не є літературним продуктом.

Ідея «номерного» або «технічного» сценарію народжується, в деякій мірі, як реакція на метод створення фільму на монтажному столі, при якому сценарій вважався лише «сировиною», «напівфабрикатом» в руках всесильного режисера. Але в «технічному» сценарії протокольне, незворушне викладення подій, перенасичене кінематографічними термінами, вбивало живу образність, знижувало як його літературні, так і кінематографічні якості.

Значним вкладом в теорію кінодраматургії була книга М. Лядова «Сценарій. Основи кінодраматургії і техніка сценарію» (1930). Лядов розглядав сценарій як твір літературно-кінематографічний, де літературність «повинна як можна повніше розкрити суть кінематографічного задуму»[1280]. Відзначаючи неможливість у «технічному» сценарії досягти «цілісності малюнка, плавності переходів від кадру до кадру, передати внутрішній зв'язок між кадрами»[1281], Лядов вважав,

1279. Власенко С. Мертвонароджений Голівуд / С. Власенко // Авангард. — 1930. — № а. — Січень. — С. 66.
1280. Лядов М. Сценарій. Основи кінодраматургії та техніка сценарію. — К.: Укртеакіновидав, 1930. — С. 78.
1281. Там само. — С. 79.

що сценарист повинен дати відчуття майбутньої кінематографічної форми, відповідно організовуючи словесний матеріал.

Прихід звуку в кіно підтвердив, що сценарій не «сировина», не «напівфабрикат» для фільму, а повноцінний художній твір.

6.11 Творчі зв'язки української кінематографії

На початку 1920-х років, після економічних і політичних потрясінь, пережитих Україною з 1918 року, центральні міста України продовжували тягнутися до Москви і Петербургу. Харків, Київ і Одеса, звичайно, змагатися з Петербургом і Москвою відносно художніх досягнень не могли. Але ці міста все ж прагнули наздогнати культурні столиці Росії, і окремі області могли пишатися своїми культурними завоюваннями. Так, Харків славився своєю драмою, Одеса — оперою, а Київ — Академією мистецтв.

До початку Жовтневого перевороту загальна криза в мистецтві, яка вже тоді різко проявилася по всій Росії, вибухнула і на півдні. Дорожнеча і голод, що почалися на півночі — з одного боку, і надії на німецький «рай» — з іншого, викликали великий потік еміграції художніх сил з Москви, Петрограда та інших великих міст Росії, в Україну в період УНР. Другий прихід в Україну, в 1919 році, радянської влади, що змінила УНР, виявився для населення несподіванкою, і практично ніхто не встиг поїхати. В Україні тоді знайшли собі місце не тільки академізм, якого зріклися згодом, але і найрізноманітніші шукання, аж до перших дослідів Пролеткульту, що мирно уживалися із «кращими проявами залишків буржуазного спадщини». Активізувалися процеси розвитку драми, опери, балету, живопису, скульптури, художньої літератури.

Із поверненням Добрармії у частини інтелігенції з'явилася надія на звільнення від більшовизму. Художня інтелігенція, майже завжди ідейно безпринципна, частиною із співчуття до ВСЮР, частиною внаслідок страху бути запідозреною в симпатії до більшовиків (майже усі працювали в радянських установах), почала широко обслуговувати Відділ пропаганди Добрармії. Коли ж Добрармія почала нестримно відступати на південь, працівників мистецтва охопив страх перед червоним терором. Відомості про більшовицькі жахи змусили багатьох разом із армією відправитися на Південь.

У той же час голод у Росії гнав художні сили в Україну. Сюди приїхали великі художники з Москви і Петрограду. Але в Україні багато хто з них довго не затрималися. Внаслідок протистояння Відділу мистецтв Губнаросвіти і художнього сектора Головполітосвіти проявився паралелізм і конкуренція з усіма супутніми негативними проявами.

Розчарувавшись в художньому будівництві України, вони повернулися назад в Москву і Петроград. Також, плутанина, що демонструвала явний розвал мистецтва, викликала від'їзд місцевих художніх сил з України і, головним чином, з Харкова в Москву. Тоді як Україна «художньо руйнувалася», Москва і Петроград, що оправилися від паніки, охопившої художній світ на початку революції, ста-

ли відновлювати порушену рівновагу, міцніти і розвиватися і повернули минулу репутацію великих художніх центрів — тут відродилася і пожвавилася художня думка, почалися пошуки нового революційного мистецтва. У Москву і Петроград з часом повертаються переселенці з-за кордону і Криму.

Із введення НЕПу, ситуація в Україні поступово починає нормалізовуватися. Настає переломний момент — нестримно росте кількість художніх і літературних об'єднань і груп. Період із середини і до кінця 1920-х років називають часом «українського відродження». Потяг до створення різних художніх угруповань і творчих колективів був притаманний епосі колективістської свідомості і підтримувався владою.

У 1925 році, з метою об'єднання усіх художньо-революційних сил, регулювання процесів художньої культури і проведення планової роботи в області образотворчого мистецтва організаційно оформилася АРМУ (Асоціація революційного мистецтва України) як федеративне об'єднання художників різних формальних течій і груп. Зокрема, до організації увійшли: М. Бойчук, О. Богомазов, М. Бурачек, І. Врона, К. Гвоздик, В. Меллер, І. Падалка, С. Прохоров, В. Седляр, В. Єрмілов, О. Хвостенко-Хвостов та інші відомі художники. Найвищим органом організації був щорічний Всеукраїнський з'їзд АРМУ, який вибирав керівний орган — Центральне Бюро Асоціації.

Другим масштабним художнім об'єднанням 1920-х років була АХЧУ (Асоціація художників Червоної України), але її просування відбувалося не так швидко і вдало, як АРМУ. Ще на початку 1923 року група київських художників вирішила об'єднатися для організації пересувних художніх виставок в традиціях Товариства передвижників, але на основі творів революційно демократичної тематики. Спочатку творче об'єднання було нечисленним, не мало чіткої програми, міцних зв'язків з державними установами і масами, а тому не грало помітної ролі в художньому житті України.

У грудні 1925 року відбулося підписання угоди про співпрацю між АХЧУ і АХРР (Асоціація художників революційної Росії), яка передбачала об'єднання художніх сил для агітаційно-пропагандистського обслуговування суспільства заради звершення соціально-революційних завдань часу, залучення широких мас трудящих до образотворчого мистецтва. У січні 1927 року Всеукраїнська нарада уповноважених АХКУ затвердила проект декларативних положень і тактичних завдань Асоціації.

Вагому роль у формуванні і діяльності провідних літературних і художніх об'єднань 1920-х років зіграли М. Хвильовий, В. Еллан-Блакитний, С. Пилипенко, М. Бойчук, М. Семенко та ін. Завдяки діяльності творчих об'єднань 1920-х років під гаслом «Культуру — в маси!», сталися кардинальні зрушення у сфері літературного мистецтва.

У другій половині 1920-х років найвиразніше проявилася єдність в зусиллях, спрямованих на оволодіння новим художнім методом при розробці одних і тих же життєвих проблем, іноді на одному і тому ж початковому матеріалі. У міру того, як кіно набувало свого стилю, своїх засобів зображення, мінялися і форми взаємодії, взаємовпливу мистецтв.



П. Тичина. Худ. О. Довженко



Г. Епік

2 січня 1924 ВУФКУ з метою поліпшення якості репертуару залучає до роботи на кіновиробництві українських письменників із впливових літературних угруповань «Гарт» і «Плуг» — Юрія Яновського, Василя Радиша, Майка Йогансена, Григорія Косинку, Володимира Ярошенка, Олександра Корнійчука та інших. У 1926 році в кіно відзначається наплив професійних літераторів. Їх прихід був ініційований з метою подолання наявної «сценарної кризи»[1282] і забезпечення спеціального сценарного фонду «ідеологічно бездоганним і схваленим владою матеріалом». Михайль Семенко очолив діяльність залучених у кінематограф письменників-новаторів Михайла Панченка, Олександра Копиленка, Григорія Епіка, С. Голованівського, Дмитра Бузька. Олесь Досвітний, що змінив Семенка на посту головного редактора ВУФКУ, запрошує до редакторського відділу Соломона Лазуріна,



В. Сосюра. Худ. О. Довженко

1282. Детальніше про це див. у розд. «Сценарний питання».



Я. Савченко

Костянтина Полонника, Михайла Ялового. Головним редактором журналу «Кіно» запрошено Миколу Бажана. У різний час у редакторатi ВУФКУ працювали Василь Атаманюк, Микола Ятко, Георгій Брасюк, Дмитро Загул. Із 1929 року головним редактором ВУФКУ призначається поет і критик Яків Савченко.

Прагненням, до новаторства, відчуттям, того, що про нове, треба говорити по-новому, певною мірою пояснюються ті безперервні пошуки нових засобів художнього вираження, часто і невдалі, які широко були поширені в літературі і мистецтві 1920-х років. Атмосфера, яка створилася в кінематографії, повністю відповідала загальній атмосфері, яка панувала в мистецтві.

Але якщо в середовищі кінематографістів РРФСР зіткнення різних естетичних концепцій, зіткнення різних течій і напрямів, полеміка знаходила конкретне вираження у виданні всіляких декларацій, творчих маніфестів, в утворенні різноманітних художніх груп, які активно включалися в протистояння один одному і помітно впливали на процеси, то в Україні ситуація складалася інакше. Творчих створених угруповань серед українських кінопрацівників не було, хоча зближення їх з позиціями різних літературних і театральних організацій спостерігалося виразно, і участь в діяльності цих організацій була вагомою. Вплив поглядів тієї або іншої групи позначався в кінематографічній практиці внаслідок того, що багато письменників, драматургів, художників, театральних режисерів, акторів співпрацювали в кіно, складаючи у свій час основний творчий кістяк кіноорганізацій.

Перша масова літературна організація в Україні — Союз революційних селянських письменників «Плуг» організувалася в Харкові в 1922 році за ініціативою С. Пилипенка, І. Сенченка, І. Шевченка, Г. Коляди. Її ідеологом виступив письменник і видавець С. В. Пилипенко, який у той час редагував газету «Сільські вісті». Разом зі своїми однодумцями він залучав селянську молодь до створення нової культури і одночасно активного поширення культурних досягнень. На заклик С. Пилипенка в редакції «Сільських вістей», що стала своєрідним організаційним штабом майбутнього «Плуга», в організацію приймалися молоді

письменники індивідуально і групами, серед яких були: А. Головко, К. Гордієнко, О. Донченко, Г. Епік, Н. Забіла, Ю. Лавриненко, В. Мисик, П. Панч, В. Сосюра, О. Копиленко й інші. Друкованим виданням Союзу були журнали «Плужанин» (Харків, 1925–1927) і «Плуг» (Харків, 1928–1932).

У своїй ідеологічно-художній платформі «Плуг» декларував бажання створювати нову культуру, розкривати широку панораму боротьби із пережитками. Однією із провідних ідей союзу впродовж 1920-х років була ідея «змички міста з селом»[1283]. Проте, сприяючи прояву у селянства і сільської інтелігенції інтересу до літератури, стимулюючи розвиток і виявлення творчих кадрів у «низах», ця організація вільно або мимоволі вела до загрозливого зниження творчих критеріїв, до поширення примітивізму, оскільки оголошувала письменниками людей творчо незрілих, що ще не визначилися зі своїм покликанням. Проте «Плуг» отримав широку підтримку в ЦК КП(б)У як організація, що проводила «велику і важливу роботу»[1284].

У потоці сценаріїв, що поступали на кінофабрики, було чимало робіт плужан, а союз, як це було сказано, не проявляв достатньої об'єктивності при підтримці необґрунтованих претензій окремих авторів.

О. Довженко входив до Союзу пролетарських письменників «Гарт», що виник у січні 1923 року в Харкові. Це була ще одна масова літературна організація. Очолив «Гарт» редактор газети «Вісті» В. Еллан-Блакитний, з метою згуртувати розрізнені сили професійних українських літераторів. «Гарт» проголосив себе як об'єднання письменників, «які прагнуть до створення єдиної інтернаціональної комуністичної культури, користуючись українською мовою як знаряддям творчості, поширення комуністичної ідеології і подолання буржуазної, міщанської, власницької ідеології». Проте в постанові бюро ЦК КП(б)У «Про українські художні угруповання» (1925) разом із позитивною характеристикою відзначалося, що «Гарт» «не може претендувати на одноосібне представництво партії в області художньої літератури і на монопольне проведення партійної лінії в цій області»[1285]. У союз входили: К. Гордієнко, І. Дніпровський, О. Довженко, М. Йогансен, І. Кириленко, О. Копиленко, В. Коряк, М. Коцюба, В. Поліщук, І. Сенченко, В. Сосюра, П. Тичина, М. Хвильовий і інші. Друкованим виданням Союзу став альманах «Гарт» (Харків, 1924–1925; 1927–1930).

«Гарт» як організація передового революційного класу — пролетаріату намагався бути в авангарді літературного процесу і головувати в усіх сферах культурного життя України.

Новий етап в процесі об'єднання літературних сил України пов'язаний з ім'ям М. Хвильового — ключової постаті українського відродження 1920-х ро-

---

1283. Дзюба І. Літературно-мистецьке життя / Іван Дзюба // Історія української літератури XX століття у двох книгах. Книга перша. Перша половина XX століття / за ред. В. Г. Дончика. — Київ: Либідь, 1998. — С. 26.

1284. Украинские художественные группировки. Постановление ПЦ ЦК КП(б)У по докладу агитпропа ЦК об отношений к украинским художественным группировкам // Вестник работников искусств. — 1925. — № 5/6(27/28) . — С. 25.

1285. Там само. У червні 1925 Політбюро ЦК КП(б)У, грунтуючись на постанові червневого пленуму ЦК ВКП(б) ухвалило резолюцію у справі художньої літератури в Україні. Див.: Політика партії в справі художньої літератури // Вапліте. — 1927. — № 3. — С. 199–202.



М. Йогансен



М. Йогансен. Худ. О. Довженко

ків. Ще в 1923 році, коли «Гарт» узяв курс на кількісне зростання організації, Хвильовий об’єднав невелику студійну групу однодумців. У плани Хвильового входило створення такої організації письменників, яка своєю творчістю змогла б розпочати активний процес відродження української культури, підйом її на рівень світових культурних досягнень. Це угруповання в 1925 році в Харкові оформилося в письменницьку організацію ВАПЛІТЕ (Вільна академія пролетарської літератури), до складу якої увійшли: І. Дніпровський, О. Довженко, О. Досвітній, Г. Епік, М. Йогансен, М. Коцюба, М. Куліш, О. Лейтес, А. Любченко,



Плакат до фільму «Боротьба велетнів», 1926 р. Худ. О. Довженко

П. Панч, О. Слісаренко, Ю. Смолич, В. Сосюра, П. Тичина, Ю. Яновський і інші. Друкованим виданням організації був літературно-художній журнал «Вапліте» (Харків, 1926–1927)[1286].

Надалі колишні літератори ВАПЛІТЕ О. Досвітній, М. Куліш, М. Ялова, Ю. Яновський, П. Панч, М. Бажан, В. Мисик, Д. Фальковський, А. Любченко, В. Поліщук, Г. Косинка, В. Гжицький, В. Сосюра, Г. Епік, М. Коцюба, І. Дніпровський та інші об'єдналися навколо художньо-літературного альманаху «Літературний ярмарок» (Харків, 1928–1929), який декларував себе «позагруповим».

У 1926 році в Києві було сформована Майстерня революційного слова (МАРС). Його члени письменники-попутники В. Підмогильний, Б. Антоненко-Давидович, Г. Косинка, Т. Осьмачка, Я. Качура, Є. Плужник і інші друкувалися переважно в літературно-художньому журналі «Життя і революція» (Київ, 1924–1934).

Частина молодих письменників, що раніше входили до літературних об'єднань «Плуг» і «Гарт», організували Літературну організацію комсомольських письменників України «Молодняк» (Харків-Київ, 1926). Очолював літературну організацію П. Усенко. До «Молодняк» входили П. Усенко, Л. Первомайський, В. Кузьмич, К. Гордієнко, Г. Мізюн, П. Голота, О. Кундзич, Я. Гримайло, І. Багмут, Б. Коваленко, Н. Шеремет, О. Корнейчук, П. Колесник, А. Шиян та ін. Друкованим виданням організації був літературно-художній журнал «Молодняк» (Харків 1927–1934; Київ 1935–1937).

Наприкінці 1926 року із членів організацій «Гарт», «Плуг» і «Молодняк» сформувався Всеукраїнський союз пролетарських письменників (ВУСПП). До складу організації входили: І. Кулик, І. Микитенко, В. Сосюра, М. Терещенко, Д. Загул, В. Коряк, В. Мисик, Я. Савченко, Л. Первомайський, Н. Забіла, С. Божко, О. Донченко, А. Шиян, В. Чечвянський, Б. Коваленко, І. Ле, О. Кундзіч, М. Булатович та ін. Друкованим виданням ВУСПП була «Літературна газета».

ВУСПП зробив певний вплив на кінематографію. У союз входили і кінорежисери Арнольд Кордюм, Володимир Вільнер. Ця організація орієнтувала творчих працівників на «рішучу боротьбу за інтернаціонально-класовий союз літератури України проти міщансько-націоналістичного».

Український літературний футуризм проявив в умовах радянської влади свою життєздатність і надзвичайну активність. У 1921 році була організована Асоціація панфутуристів Аспанфут (М. Семенко, Г. Шкурупій, М. Яловий, О. Слісаренко, М. Ірчан і інші), що діяла в Харкові й Києві. Її численні декларації і маніфести публікувалися в літературних збірках «Семафор у майбутнє» (Київ, 1922), «Жовтневий збірник панфутуристів» (Київ, 1923) і газеті «Катафалк мистецтв» (1922). Аспанфут проголосив кінець «буржуазного мистецтва» для створення іншого мистецтва, яке поєднуватиме в собі умілість, майстерність і мегамистецтво. Через деякий час об'єднання перейменовується на Асоціацію комуністичної культури (АСКК) і видає літературні журнали «Гонг Комункульта» (Київ, 1924),

1286. Редакція журналу не підтримала концепцію М. Хвильового «Боротьби двох культур». Див.: Про закиди «Вапліте» в ідеологічних збоченнях (постанова заг. зборів з 9–II 1927 р.) // Вапліте. — 1927. — № 2. — С. 201.

«Гольфіптром» (Київ, 1925). У той час АСКК висуває гасло про необхідність утворення «лівої прози», гаслової поезії, кіножанрів, але в 1925 році, «наштовхнувшись на відсутність кваліфікованих кадрів», вливається в організацію «Гарт».

Ще однією модифікацією українського Лівого фронту мистецтв (УкрЛІФ) стало об'єднання «Нова Генерація» (Київ, Харків, Одеса, 1927) навколо однойменного журналу, який редагував М. Семенко. Разом із М. Семенком, Г. Шкурупієм, Г. Колядою, в організацію влилася молодь — О. Влизько, В. Вір, Л. Зимній, А. Полторацький, художники В. Меллер, К. Малевич, Д. Сотник і інші. У декларації «Платформа і оточення лівих» «Нова генерація» вказували на свій спадковий зв'язок із попередніми літературними об'єднаннями, дещо змінивши свою програму, яка пропагувала теорію і практику авангардистських напрямів в мистецтві.

Окрім «Нової Генерації», на авангардистських позиціях розвитку української художньої культури стояла і літературно-художня група «Авангард» на чолі з В. Поліщуком (редактором однойменного журналу).

«Нова генерація», поза сумнівом, вплинула на розвиток українського кіномистецтва. У об'єднання входили Дмитро Бузько, Марк Терещенко, Георгій Тасін, Олександр Перегуда та інші відомі діячі кіно. Якраз у фільмах «Синій пакет» (1926, реж. Ф. Лопатинський» і «Спартак» (1926, реж. Е. Мухсін-бей), поставлених за сценарієм Г. Шкурупія, позначилися плутані спрощенські погляди учасників «Нової генерації», що зводилися, на думку сучасників, до твердження, що у всьому світі мистецтво втратило свій національний характер, уподібнилося «машинобудуванню», і взагалі, не повинно пізнавати життя, а лише «будувати», «змінювати» його[1287].

Представники «Нової генерації» визнавали лише «чисту агітку», вільну від жодного пізнавального матеріалу, але обов'язково «експериментально» закручену, щоб вона приголомшувала навіть досвідченого глядача. Згодом організація двічі міняла назву: Всеукраїнський союз комуністичної культури (ВУСКК, 1929) і Об'єднання пролетарських письменників України (ОППУ, 1930).

Крайній правий фланг фронту мистецтв займала невелика група українських поетів і письменників-модерністів, так званих «неокласиків». До неї примикали М. Зеров, М. Драй-Хмара, М. Рильський, В. Петров і інші. Творчість письменників відрізнялася різноманіттям форм, естетичною бездоганністю, новаторством і певною елітарністю. Своєрідним «центром» спілкування «неокласиків» було видавництво «Слово», очолюване І. Титаренко. З «неокласиками» був творчо близький режисер театру і кіно Борис Глаголін[1288]. «Неокласики» відмежовувалися від, так званої, «пролетарської культури», прагнули до спадковості з мистецтвом давніх епох, віддавали перевагу історико-культурній і морально-психологічній проблематиці. Влада сприйняла подібну позицію як невизнання радянської дійсності.

У 1920-і роки в Україні виходить ряд художньо-критичних видань, на сторінках яких друкуються матеріали, що висвітлюють питання різних видів мистецтв,

1287. Див.: Шкурупій Г. Реконструкція мистецтв / Гео Шкурупій // Авангард. — 1930. — № b. — Квітень. — С. 3–12.

1288. Б. Глаголін активно полемізував з більшовиками, написав лист В. І. Леніну з протестом націоналізації театрів, і відмовився від звання заслуженого артиста, але з весни 1919 року тісно співпрацював з більшовиками. Див.: Веселовська Г. І. Український театральний авангард / Ганна Іванівна Веселовська. — Київ: Фенікс, 2010. — С. 42.

у тому числі і кінематографу. Ці видання стали пропагандистами і організаторами нового мистецтва в республіці. Велике значення для розвитку українського кінознавства мало створення спеціалізованих кіновидань — журналів: «Фотокіно» (1922–1923, Харків), «Екран» (1923, Харків), «Кінотеатральний вісник по Катеринославу» (1925), «Театр — музика — кіно» (1925–1927, Київ), «Кіно» (1925–1933, Харків, Київ), «Театр, клуб, кіно» (1927–1928, Одеса); газет: «Кінотиждень» (1927, Київ) і «Кіно-газета» (1928–1932, Київ) й інших періодичних видань, в яких висвітлювалися питання кіномистецтва[1289]. На сторінках цих видань систематично виступали діячі літератури, театру і кіно (М. Бажан, О. Довженко, М. Майський, Г. Епік, Д. Бузько, Ю. Яновський, Я. Савченко, Г. Затворницький, М. Ірчан, І. Бачеліс, А. Полторацький, Л. Скрипник, М. Лядов, І. Врона).

У результаті резолюції про розширення зв'язків із літературними організаціями і залучення письменників до написання сценаріїв, прийнятій на Другій Всеукраїнській кінонараді у 1925 році[1290], створюється ряд кінолітературних товариств — Колектив режисерів, літераторів і сценаристів (КОРЕЛІС), Українське товариство драматургів і композиторів (УТОДІК), Всеукраїнська асоціація режисерів, драматургів і сценаристів (ВУАРДІС). Завдання цих товариств полягало в підготовці професійних українських сценаристів. Раду КОРЕЛІСа очолювали В. Поліщук, О. Вишня, О. Досвітній, М. Майський, М. Панченко, Д. Бузько, крім того, до складу входили О. Довженко, О. Копиленко, Г. Епік, П. Панч, І. Дніпровський. Літератори М. Бажан, О. Досвітній, Г. Епік, Д. Бузько, а також О. Довженко заснували Всеукраїнське об'єднання працівників революційної кінематографії (ВУОПРК), утвореного на базі колишнього ВУАРДІС.

До даного періоду відноситься поява у пресі ряду теоретичних робіт, автори яких прагнули осмислити шляхи і методи кінотворчості: роботи Н. Борисова-Владімірова[1291], М. Лядова[1292], Г. Шкурупія[1293], Л. Скрипника[1294], Д. Бузька[1295] —

1289. «Театральные известия» (1921–1923, Харьков), «Шляхи мистецтва» (1921–1923, Харьков), «Зритель» (1922, Одесса), «Искусство» (1922, Киев), «Театр» (1922–1923, Киев), «Театр» (1922, Одесса), Силуэты» (1922–1925, Одесса), «Театр, литература, музыка, балет, графика, живопись, кино» (1922, Харьков), «Художественная жизнь» (1922–1923, Харьков), «Театр. Литература. Искусство» (1923, Киев), «Календарь искусств» (1923, Харьков), «Юголеф» (1924–1925, Одесса), «Культура і побут» (1924–1929, Харьков), «Шквал» (Одесса, 1924–1933), «Искусство трудящихся» (1925, Екатеринослав), «Театральная неделя» (1925–1926, Одесса), «Нове мистецтво» (1925–1928, Харьков), «Зоря» (1925–1930, Екатеринослав), «Життя і революція» (1925–1934, Киев), «Театральний тиждень» (1926, Одесса), «Всесвіт» (1926–1934, Харьков), «Культробітник» (1927–1930, Харьков), «Нова генерація» (1927–1930, Харьков), «Критика» (1927–1932, Харьков), «Молодняк» (1927–1937, Харьков, Киев), «Авангард» (Харьков, 1928–1930), «Радянське мистецтво» (1928–1932, Киев) и др.

1290. Кіно-рядки: [Ред. ст.] // Шквал. — 1929. — № 7(192). — 17 февраля. — С. 10.

1291. Борисов-Владимиров Н. Искусство кадра. Практика киносценария / Н. Борисов-Владимиров. — Харьков: тип. им. т. Фрунзе, 1926. — 79 с.

1292. Лядов М. Сценарій: основи кінодраматургії та техніка сценарію / Микола Лядов. — Київ: Укртеакіновидав, 1930. — 90 с.

1293. Шкурупій Г. Сценарій / Гео Шкурупій. — Київ: ВУФКУ, 1929.

1294. Скрипник Л. Нариси з теорії мистецтва кіно / Леонід Скрипник. — [Харків]: Державне Видавництво Украйни, 1928. — 92 с.

1295. Бузько Д. Шляхи розвитку кіно-сценарної справи на Україні: (Історико-мистецький нарис) / Дмитро Бузько // Життя й революція. — 1929. — Книжка IX. — Вересень. — С. 132–143.

досліджували специфіку сценарної майстерності. Праці А. Вознесенського[1296], Д. Бузька[1297], Л. Скрипника[1298] тематично були ширші — про природу кіномистецтва. Робота Л. Скрипника, попри те, що в ній не розглядалися тісні взаємозв'язки кінематографу з іншими мистецтвами, була все ж серйозною для свого часу спробою дослідження кінознавства. М. Лядов розглядав сценарій як твір літературно-кінематографічний, де літературність повинна розкривати суть кінематографічного задуму, а сценарист уміти мислити кадрами. Примітними з точки зору пошуків засобів художньої виразності були виступи А. Полторацького. Він розглядав форми кінорозповіді, принципи паралельного монтажу, створення образу у фільмі й інші питання кінорежисури[1299].

З 1925 року в українському кінематографі фактично визначився круг авторів (кінокритики і теоретики), що складається з письменників-панфутуристів: драматурга Фауста Лопатинського, прозаїків Леоніда Скрипника, Дмитра Бузька, Григорія Косинки, поета Миколи Бажана (останній очолював редакцію журналу «Кіно»)[1300]. Це профільоване видання, більшою мірою в порівнянні з іншими, «сприяло об'єднанню громадськості навколо кінематографу». Окрім редагування журналу «Кіно», Бажан публікує свої роботи і в інших періодичних виданнях — «Всесвіт», «Вапліте», «Життя і революція». Інтерес Бажана дуже широкий — робота сценариста, художника, оператора. Ряд статей він присвячує творчості режисерів Дзиґи Вертова, Олександра Довженка, сценариста і письменника Юрія Яновського, акторів Амвросія Бучми, Степана Шкурата, Семена Свашенка, Петра Масохи, Нато Вачнадзе. Крім того, Бажан цікавиться теоретичними аспектами кінематографу. У невеликій брошурі про специфіку нового виду мистецтва — «Найважливіше з мистецтв. Нарис про кіно» (1929)[1301] він, зокрема, аналізує явище синтетичної кінематографу.

Театральний режисер і драматург Фауст Лопатинський стає одним із найплідніших постановників ВУФКУ. Він поєднує режисерську і сценарну діяльність із написанням теоретичних статей про театр і кінематограф. Так, на сторінках журналу «Кіно» Ф. Лопатинський полемізує з лефовцем С. Третьяковим і С. Ейзенштейном про специфіку хронікальних і ігрових фільмів. Лопатинський не відносить себе до прибічників ні хронікального, ні ігрового напряму, аргументуючи це тим, що протиставлення двох частин одного цілого — абсурд-

1296. Вознесенский А. С. Искусство экрана: Руководство для киностудий и кинорежиссеров / Александр Сергеевич Вознесенский. — Киев: Сорабкооп, 1924. — 144 с.

1297. Бузько Д. Мистецтво екрана / Дмитро Бузько // Література, наука, мистецтво. — 1924. — № 15. — 13 квітня; Бузько Д. Мистецтво екрана / Дмитро Бузько // Література, наука, мистецтво. — 1924. — № 24. — 22 червня.

1298. Скрипник Л. Нариси з теорії мистецтва кіно / Леонід Скрипник. — [Харків]: Державне Видавництво України, 1928. — 92 с.

1299. Полторацький О. Образовість у кіно / Олексій Полторацький // Кіно. — 1927. — № 1(13). — Січень. — С. 12; Полторацький О. Про «зорову точку» в кінофільмі / Олексій Полторацький // Кіно. — 1927. — № 5(17). — Березень. — С. 4–5; Полторацький О. Етюди до теорії кіна / Олексій Полторацький. — Київ: Укртеакіновидав, 1930. — 130 с.

1300. Серед колективу редакції були і письменники В. Поліщук, Г. Епік, М. Борисов, І. Кулик, Ю. Яновський та ін.

1301. Буш М. [Бажан М.] Найважливіше з мистецтв. Нарис про кіно. Бібліотека газети «Пролетарська правда». — Київ, 1929. — 48 с.

не[1302]. Тільки грамотний підхід до вибору матеріалу і форми зйомки, на думку Лопатинского, сприяє отриманню якісного продукту.

Письменник, сценарист і теоретик кіно Д. Бузько, плідно працює і в жанрі кінопубліцистики. Він систематично виступає на сторінках журналів «Життя й революція» і «Кіно». Бере участь у написанні статей для збірок ВУФКУ, присвячених фільмам О. Довженка «Звенигора» (1928) і Дзиґи Вертова «Одинадцятий» (1928). Видає як окрему брошуру «Кіно і кінофабрика» (1928)[1303], узагальнивши свої спостереження і дослідження в області кінематографії. Автор книги торкається проблем кінотехніки, соціології кіно, сценарної діяльності.

До вирішення питань сценарної роботи через розгляд специфіки кіномистецтва як такого (жесту і руху, емоції-руху, фотогенічності, монтажу) професійно підходить Д. Бузько у статті «Проблеми творчості» кіносценарію, суть якої зводиться до заперечення популярного на той час підходу до написання сценарію: створення індивідуалізованих типів-характерів, побудованих на основі літературної фабули. Сценарист — не літератор, відмічає Бузько, тому висувати вимоги до написання сценаріїв такі ж, як до художнього твору, — це безапеляційне нерозуміння суті кінематографії[1304]. Кіносценарист, на думку Бузька, повинен спиратися на попередній монтаж-відбір фактів і сприймати світ «художнім поглядом».

Письменник і критик Леонід Скрипник активно співпрацював із журналом «Нова генерація», на сторінках якого публікувалися його теоретичні статті[1305]. Дуже цікава монографія Скрипника, присвячена сценарній справі. У ній автор розглядав кіносценарій під кутом, так званої, «літературності», яку, на його думку, неможливо було перекласти мовою кіно[1306]. Дослідження, присвячене детальному вивченню кіномови, відмічав автор, буде в перспективі опубліковано, а доки, він тільки позначив низку запитань і варіанти їх вирішення. Намічене Скрипником дослідження частково було відображене в статтях, що піднімають проблеми ігрового кінематографу, його форми і модернізації цих форм, завдяки вкрапленню публіцистичних елементів:

«…Наявність в дії кіно, окрім художніх, так і публіцистичних моментів, робить дуже важливим питання тематики його творів. Тут має особливе значення також індивідуальність сценариста і режисера, і їх здатність з «любов'ю» відноситися до тієї або іншої теми. Ми ще майже не маємо ні сценаристів, ні режисерів, ні акторів, які одночасно мають досконалу форму і здатні дійсно з любов'ю відноситися до соціально-корисної функціональної позитивної тематики»[1307],

1302. Лопатинський Ф. Хроніка чи сюжетний фільм? / Фавст Лопатинський // Кіно. — 1925. — № 1. — Листопад. — С. 10

1303. Бузько Д. Кіно й кінофабрика / Дмитро Бузько. — Київ: Держкіновидав, 1928. — 77 с.

1304. Бузько Д. Проблеми кіно-сценарної творчості / Дмитро Бузько // Життя й революція. — 1927. — № 12. — Том VI. — Грудень. — С. 330.

1305. Див.: Скрипник Л. Кіно-виробництво й кіно-мистецтво / Леонід Скрипник // Нова генерація. — 1927. — № 1. — Жовтень. — С. 43–47; Скрипник Л. Мистецтва соціальні й асоціальні / Леонід Скрипник // Нова генерація. — 1929. — № 11. — Листопад. — С. 26–33; Скрипник Л. Мистецтва соціальні й асоціальні / Леонід Скрипник // Нова генерація. — 1929. — № 12. — Грудень. — С. 25–29.

1306. Скрипник Л. Нариси з теорії мистецтва кіно / Леонід Скрипник. — [Харків]: Державне Видавництво України, 1928. — С. 20.

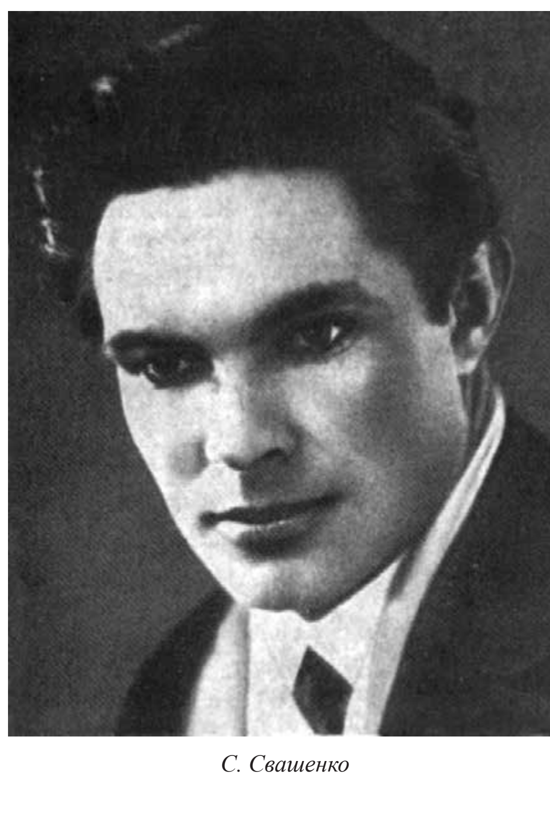
1307. Скрипник Л. Мистецтва соціальні й асоціальні / Леонід Скрипник // Нова генерація. — 1929. — № 12. — Грудень. — С. 28.

за допомогою чого «художнє кіно зможе позбавитися від ознак художності, щоб в майбутньому зіграти корисну роль»[1308].

Автором однієї зі статей по теорії кінодраматургії був письменник, редактор Київської кінофабрики і відповідальний секретар ВУФКУ Григорій Косинка. У статті «Архітектоніка сценарію» розглядається взаємозв'язок специфіки побудови кіносценарію і розвитку кінотехніки:

«…Досягнення в області кінотехніки значніші, ніж досягнення в області кінолітературної творчості. Літераторам доводиться наздоганяти кінотехніку. Для цього потрібно вивчення можливостей, які екран дає кіносценарію…»[1309].

Спільна діяльність представників «літературного цеху» і кінопрацівників ВУФКУ була представлена не лише картинами, але і друкованими матеріалами, присвяченими фільмам і кінематографістам, що зачіпають різні аспекти розвитку кінематографу. У збірці «Звенигора» (1928)[1310] були опубліковані статті: «Творці легенд і творці історії» (М. Бажана), «Епохальний фільм» (Я. Савченка), «Про свій фільм» (О. Довженка). Збірка «Одинадцята» (1928)[1311] включала статті про однойменний фільм Дзиґи Вертова: «Кінокамера і фільм» (М. Бажана), «Кіно і “кіно”» (Д. Бузька), «Патетика і орнамент» (М. Ушакова).



С. Свашенко

Дуже важливою проблемою, яка висвітлювалася в 1920-і роки в українському кінознавстві, були пошуки нових художніх форм для втілення нового змісту, нових методів зображення дійсності. У центрі уваги українських кінознавців закономірно опиняється творчість О. Довженка. У статтях М. Бажана, Ю. Яновського, Ю. Смоліча, Я. Савченка, В. Хмурого, Є. Черняка, присвячених творчості О. Довженка, а також у книгах М. Бажана «О. Довженко»[1312] і Я. Савченка «Народження українського кі-

1308. Там само. — С. 29.
1309. Григорій К. Архітектоніка сценарія / Григорій Косинка // Кіно. — 1927. — № 10(22). — Червень. — С. 10.
1310. Звенигора: збірник / ст. про фільм [«Звенигора» реж. О. Довженка]: Я. Савченка, Д. Бузько та ін. — Київ: ВУФКУ, 1928. — 48 с.
1311. Одинадцятий. Практика й теорія неігрового фільму / ст. про фільм [«Одинадцятий» реж. Дзиґи Вертова]: Д. Бузько, М. Бажан, О. Озерова та ін. — Харків: ВУФКУ, 1928.
1312. Бажан М. О. Довженко. Нарис про митця / Микола Бажан. — Київ: ВУФКУ, 1930. — 32 с.

но»[1313], А. Полторацького «Етюди до теорії кіно» стверджувалося, що з приходом О. Довженка в українському кінематографі почався новий етап, народився новий художній напрям[1314].

Великі суперечки викликала в кінотеорії 1920-х років проблема монтажу. Деякі українські кінознавці дотримувалися думки, що монтаж — головна і визначальна риса кіноспецифіки. Л. Скрипник, А. Полторацький. А. Вознесенський, вважаючи монтаж одним із основних творчих засобів кіномистецтва, не розділяв крайніх поглядів на його вирішальну роль у створенні фільму. На його думку, монтаж визначається драматургічним задумом і має лише відносну самостійність як засіб виразності.

Паралельно в кінематограф інтегрувалися і представники інших напрямів українського мистецтва, найвідоміші з яких: художники Олександр Довженко і Василь Кричевський, скульптор Іван Кавалерідзе[1315], журналіст і драматург Георгій Стабовий, театральний режисер Лесь Курбас, фотограф Данило Демуцький, театральні актори Амвросій Бучма, Наталія Ужвій, Іван Замичковський, Петро Масоха, Семен Свашенко, Степан Шкурат, Дмитро Капка, Марія Заньковецька, Матвій Ляров, Дарина Зеркалова і інші.


Н. Ужвій

Кращі творчі сили українського кіно і театру були залучені до створення фільму «Тарас Шевченко» (1926). Ставив його за сценарієм М. Панченка і Д. Бузька найдосвідченіший режисер П. Чардинін, знімав один із відомих вітчизняних операторів Б. Завелєв, оформляв художник В. Кричевський, в головних ролях виступили А. Бучма, І. Замичковський, І. Худолєєв, М. Панов, Н. Ужвій, Ю. Шумський, І. Капралов, М. Ляров, В. Добровольский, А. Мальський, Б. Лісовий і інші. Про масштабність батальних сцен можна судити хоч би по кількості мундирів, виготовлених майстернями Одеської кінофабрики: 1 000 комплектів форменого

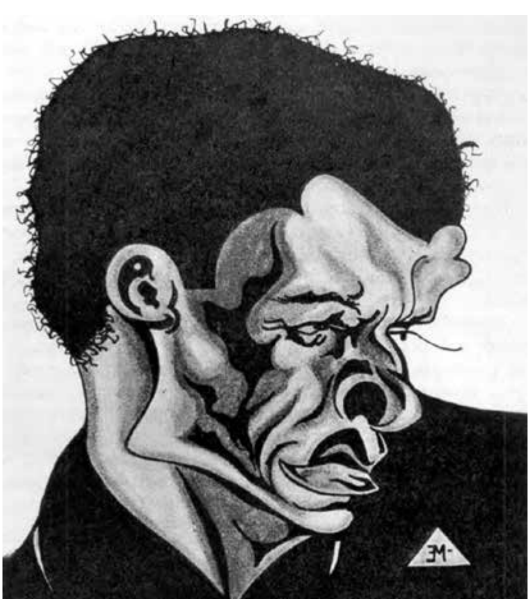
1313. Савченко Я. Народження українського радянського кіно / Яків Савченко. — Київ: Укртеакіновидав, 1930. — 44 с.
1314. Полторацький О. Етюди до теорії кіно / Олексій Полторацький. — Київ: Укртеакіновидав, 1930. — 129 с.
1315. Фільм «Злива» (1929, реж. І. Кавалерідзе) — перша спроба з'єднання тканини кінематографа з пластичними і «скульптурними особливостями» стилю скульптора І. Кавалерідзе. Див.: Кавалеридзе И. «Мы разносчики новой веры» / Иван Кавалеридзе // Искусство кино. — 1966. — № 12. — С. 24–34.



Н. Вачнадзе



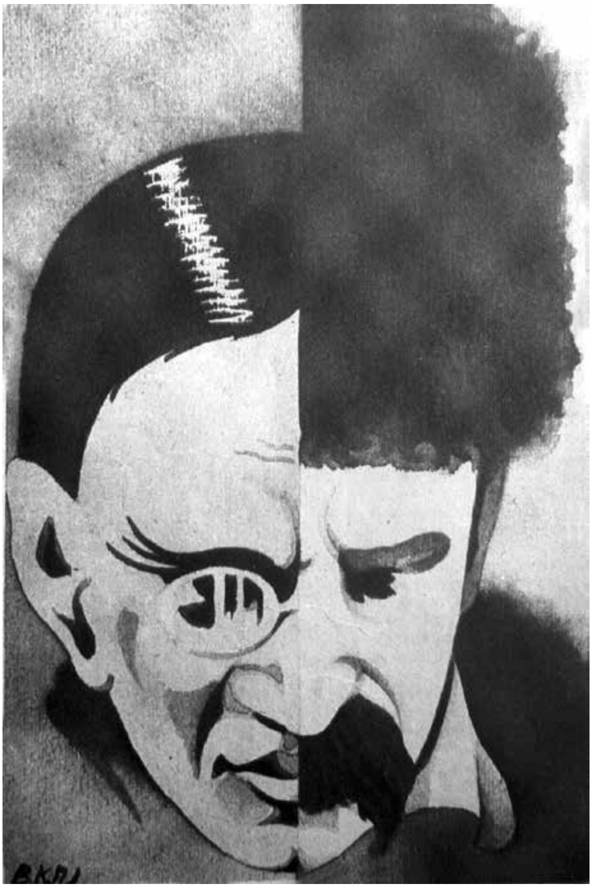
З. Пігулович у фільмі «Василина», 1927 р.



О. Довженко. Шарж Е. Мордміловича



І. Замичковський. Шарж С. Зальцер



А. Бучма. Шарж В. Приступенка

одягу часів Миколи I зшили майстерні[1316].

У ролі Тараса Шевченка виступив актор театру «Березіль» А. Бучма. Також Бучма знявся і в картині «Джиммі Хіггінс» (1928), образ якого він високохудожньо утілив на сцені «Березіля»[1317]. На рахунку у актора були також ролі в картинах «Микола Джеря» (1926, Джеря), «Тарас Трясило» (1926, Трясило), «За стіною» (1926, реж. і вик. гол. ролі), «Проданий апетит» (1928, Еміль) та ін.

Театр «Березіль» дав українській кінематографії не лише Амвросія Бучму, але і ряд інших акторів. Артистка «Березіля» Зінаїда Пігулович, окрім фільму «Синій пакет» (1926), знялася в головній ролі у фільмі «Василина» (1927). Актриса Наталія Ужвій зіграла другорядну роль шпигунки Домбровської у фільмі «ПКП» (1926) і головну роль Марії в «Тарасі Трясило» (1926). Два молоді артисти «Березіля» Сергій Карпенко і Петро Масоха знялися у фільмі «Людина з лісу» (1927).



Незабаром вийде з друку

Джімми Гіггінз

п'єса на 5 дій за Сінклєром, інсценіровка Леся Курбаса.

ДРУКУЮТЬСЯ ІНСЦЕНІРОВКИ

„РУР“. „ЖОВТЕНЬ“.

Але не лише актори театру «Березіль» залучалися до зйомок. Один зі старих

1316. «Тарас Шевченко»: [Ред. ст.] // Кіно. — 1926. — № 5, березень. — С. 21

1317. «Джімми Гіггінз»: [Ред. ст.] // Барикади театру. — 1924. — № 4/5. — Січень. — С. 19–20. Постановка користувалося підвищеним попитом у публіки і за повідомленнями преси її давали і в грудні 1925 року. Див.: Джимми Хиггинс: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1925. — № 2. — 1–7 грудня. — С. 8.



Вистава «Джиммі Хіггінс», 1923 р., реж. Л. Курбас



А. Бучма у виставі «Джиммі Хіггінс»

українських театральних акторів, заслужений артист республіки Іван Замичковський знімався у ряді українських фільмів: «Тарас Шевченко» (1926), «Непевний багаж» (1928) і «Два дні» (1927), в яких актор зіграв головну роль старого лакея. І інші театральні актори брали участь в українських кінопостановках. Артистка театру ім. І. Франка Валентина Варецька виконала головну роль у фільмі «Ордер на арешт» (1926). Артист Одеського драмтеатру Юрій Шумський знімався в цілому ряду фільмів, серед яких



В. Маслюченко у фільмі «Муть», 1927 р.



В. Василько

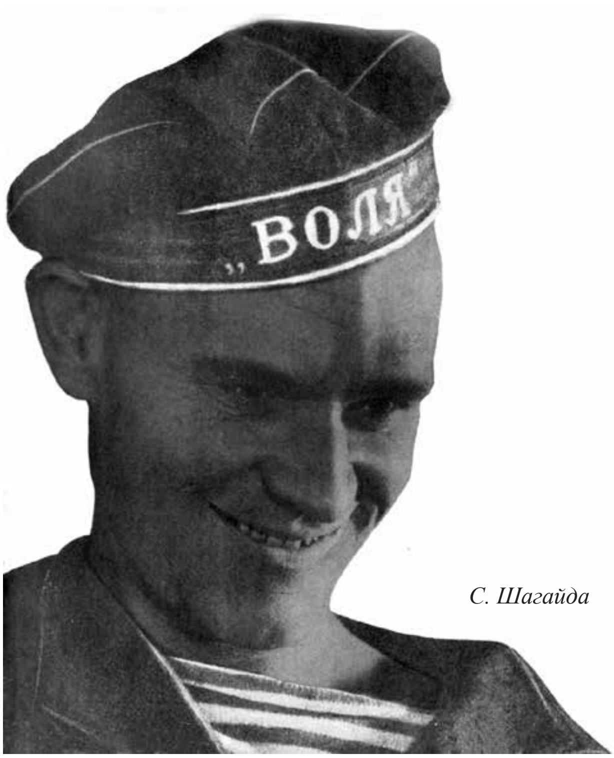


І. Гірняк

«Борислав сміється» (1927). Театральна артистка Варвара Маслюченко знімалася у фільмах Ялтинської кінофабрики «Муть» (1927) і «Троє» (1928). Артист Костянтин Кошевський, що працював у багатьох українських театрах, виступає в декількох ролях, у тому числі і в картині «За стіною» (1926), де грав чотири ролі — слідчого, суддю, прокурора і захисника. Крім того, К. Кошевський знімався в ролі білогвардійського офіцера у фільмі «Цемент» (1927)[1318].

Артист Олександр Долинін, почавши працювати в українському кіно у фільмах «Боротьба велетнів» (1926), «Цемент» (1927), «Провокатор»

1318. Френкель Л. Український кіно-актор / Лазар Френкель // Кіно. — 1929. — № 2(50). — Січень. — С. 9.



С. Шагайда

(1928), а згодом був зарахований до штату театру «Березіль»[1319].

Режисер «Березіля» Лесь Курбас також плідно співпрацював із ВУФКУ. Він поставив антирелігійну комедію «Вендета» (1924), в якій в головних ролях були зайняті актори «Березіля» Йосип Гирняк, Степан Шагайда, Ганна Бабіївна. У політсатирі Л. Курбаса «Макдональд» (1924), також брали участь артисти «Березіля» А. Бучма і Василь Василько. Також Курбас поставив агітфільм «Арсенальці» (1925), присвячений повстанню робітників київського заводу «Арсенал» проти Центральної Ради в роки Громадянської війни. Разом із Курбасом з ВУФКУ починають співпрацювати Березільці — режисер Олександр Перегуда і художник Вадим Меллер.

Паралельно Курбас працював і в театрі. Спочатку він очолював один із перших українських радянських сценічних колективів — так званий, Молодий театр. Театр виступив з декларацією, суть якої зводилася до заміни старого, дореволюційного мистецтва сцени новим мистецтвом революційного напряму; до протиставлення старим і, як вважав Курбас, віджилим традиціям, нових форм і сміливого експерименту як основної запоруки майбутнього, достовірно революційного театру. У центрі роботи ставився актор, який ще творчо не сформувався, «не зіпсувався» рутиною і штампом, — молодий, наївний і безпорадний з точки зору високих вимог сцени, але щирий і безпосередній у своєму прагненні задовольняти ці вимоги[1320]. «Не література є засобом театру, а жест і звук», — така була вихідна позиція Курбаса. Також Курбас відпрацьовував нові можливості такого елементу театру, як мізансцена. Його цікавила мізансцена як спосіб створення оптичної ілюзії[1321]. Проте у 1927 році він вимушений був визнати:

«Ми не женемося за репутацією новаторів. Маси вимагають від нас не головоломних конструкцій, а реальних проявів життя, боротьби: наша схильність до ви-

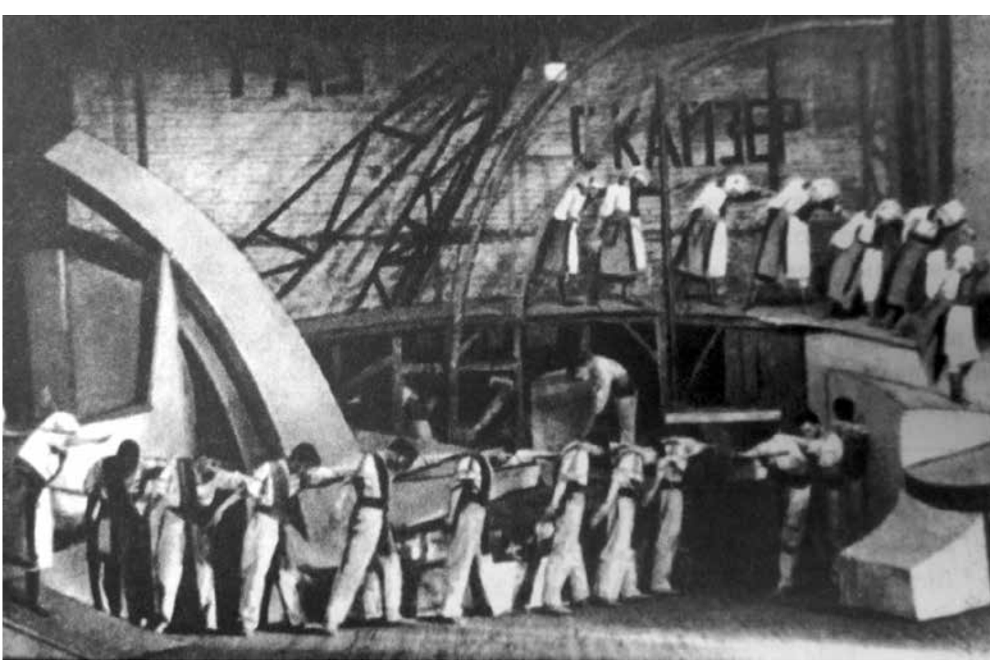
1319. Бош М. Український актор у кіно / М. Бош // Нове мистецтво. — 1927. — № 19(60). — 11 жовтня.
1320. Мистецтво. — 1919. — № 1. — С. 17.
1321. Корнієнко Н. Лесь Курбас і новий український театр: від «модернізму» до «фантастичного реалізму» / Неллі Корнієнко // Український театр ХХ століття. — Київ: Видавництво «ЛДЛ», 2003. — С. 117.

шуканіших постановок кожного разу натикалася на опір з боку наших глядачів, і нам довелося на цей факт зважати»[1322].

Експериментував Курбас і в театрі ім. Шевченка, і в новому театрі «Березіль», де він «сучасно» ставив класику. Логічним продовженням «лівих» шукань Курбаса в театрі були і його фільми, з такою близькою режисерові проблематикою за участю його «власних» акторів (А. Бучма, П. Долина, С. Шагайда, В. Чистякова, М. Пилипенко та інші). Сам Курбас незабаром відійшов від кіно, проте багато хто з його соратників і вихованців довгий час працював на українських кінофабриках. З Молодого театру прийшли Олексій Ватуля, Павло



Л. Курбас



Вистава «Газ» Кайзера, реж. Л. Курбас

1322. Курбас Л. Шляхи Березоля / Лесь Курбас // Вапліте. — 1927. — № 3. — С. 141–142.



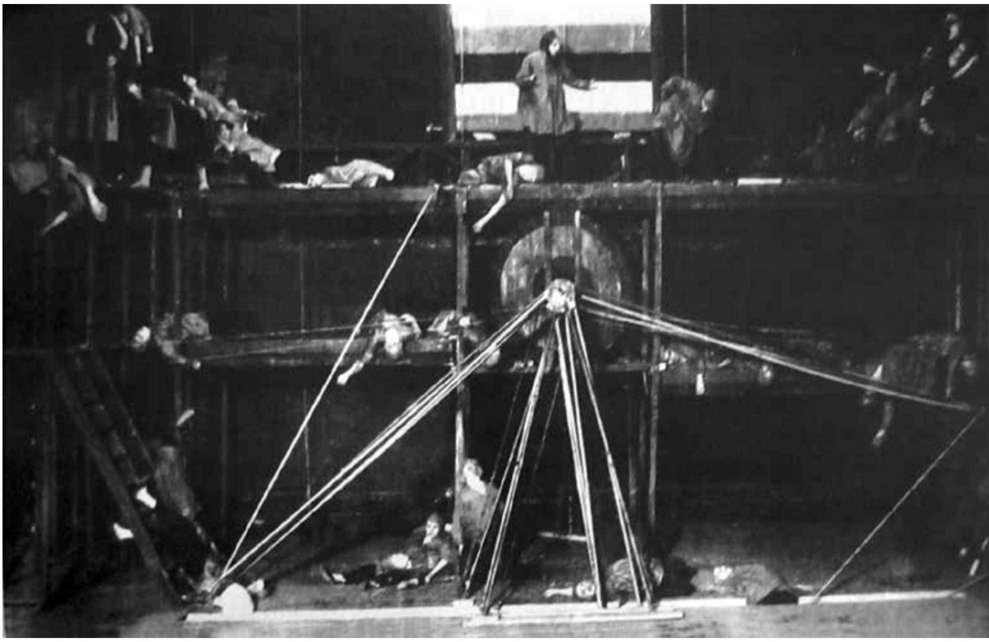
Група художнього і педагогічного персоналу М.О.Б.
Сидять справа: Ф. Лопатинський, О. Лазорішак, В. Меллер,
Л. Курбас, В. Ігнатович, В. Чистякова.
Стоять справа: Бондарчук, Шудебіль, Л. Гакебуш, Цоволоцький,
П. Долина, Б. Тягно, В. Василько та ін.

Долина, Костянтин Кошевський, Поліна Нятко, Марк Терещенко, із «Березіля» — Фауст Лопатинський, один із найенергійніших прибічників «лівих» шукань Курбаса, відомий своєю театральною постановкою «Нові йдуть» (1923), де актора підміняла маса людей, що зображувала, за задумом режисера, якесь суспільство, яке «відживає і, згниваючи, відмовляється від індустрії, не роблячи нічого». «Непотрібному елементу» протистояли армії «Нових»[1323].

Повна відсутність сюжету, підміна вчинків і переживань людей акробатичними трюками, цирковими номерами, зокрема, вправами на трапеції, на тросі, протягнутому через зал для глядачів, — усе це покликане було відбити принцип постановки, визначений Лопатинським: «на трупах старого зростає нове життя»[1324].

У своїй нестримній формотворчості, у прагненні «знищити психологізм, замінивши його цікавим трюком, змусити аналітичне начало глядача під час дії мовчати…, не даючи йому опам'ятатися, звести роль актора до мінімуму»[1325]. У своїх експериментах Лопатинський пішов ще далі за свого учителя. Іншою своєю постановкою «Машиноборці» (1924, по п'єсі «Руйнівники машин» Е. Толлера) Лопатинський хотів переконати, що «найсильнішим ворогом режисури є автор, і його за всяку ціну потрібно здолати». Прагнучи «пропустити через призму своєї роботи сучасне життя з його божевільним темпом і динамікою»[1326], режисер показував на сцені «індустріальне видовище», в якому актор «органічно зливався з машиною». Задум підкріплювало і оформлення: велетенське колесо, виготовлене художником Вадимом Меллером, яке оберталося в центрі видовища, відкривало «епізоди із живим матеріалом», тобто з масовими сценами[1327], і супроводжувалося «абсолютно винятковими в театральній практиці політичними маніфестаціями глядачів»[1328].

1323. Ф. Ч. Нові ідуть / Ф. Ч. // Барикади театру. — 1923. — № 1. — 20 листопада. — С. 10.
1324. Там само.
1325. Там само.
1326. Лопатинський Ф. Машиноборці / Фавст Лопатинський // Барикади театру. — 1923. — № 2/3. — 30 грудня — С. 13–14.
1327. Ігнатович Г. Людина — масса / Г. Ігнатович // Барикади театру. — 1924. — № 4/5. — Січень. — С. 12.
1328. Машиноборцы: [Ред. ст.] // Коммунист. — 1922. — № 177(769). — 4 августа. — С. 5.



Вистава «Машиноборці», реж. Ф. Лопатинський



А. Бучма у виставі «Машиноборці»

Відверто формалістичні принципи роботи Лопатинський намагався перенести і в кіно. Для дебюту він узяв вже згадуваний пригодницький сценарій Г. Шкурупія «Синій пакет» (1926, про події Громадянської війни). У головній жіночій ролі в картині знімалася артистка «Березіля» З. Пігулович. Паралельно Лопатинський в Києві працював над постановкою оперети «Мікадо»[1329].

Упевнено взявся Ф. Лопатинський і за наступну постановку — перший кіносценарій О. Довженка «Вася-реформатор» (1926), але у розпалі зйомок вибухнув скандал, і режисер кинув роботу, залишивши недосвідченого в кінотехнічних питаннях молодого автора наодинці із незро-

1329. «Березіль» в кіно: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1925. — № 4. — 8–15 грудня. — С. 6. Але, очевидно відмовився від роботи над оперетою і в 1927 році її інсценував В. Інкіжінов в «Березілі».


Ф. Лопатинський

зумілим, «експериментально» закрученим планом постановки і байдужим хранителем «секретів» ремесла — оператором І. Роной.

Відомо, що Довженко не любив згодом згадувати про цю картину, викреслив її зі своєї творчої біографії. За свідченням О. Швачка, одного із учасників знімальної групи, Довженко покинув павільйон після першого ж дня самостійних зйомок і перестав звертати увагу на постановку фільму[1330]. Мотиви, що спонукали його зробити такий крок, стають ясними, якщо згадати про позицію художника: «Я за ту несхожість, яка є органічною властивістю натури, а не оригінальство»[1331].

Здавалося б, дрібний, приватний інцидент, що стався при постановці «Васі-реформатора», насправді справив на Ф. Лопатинського неабияке враження. Він навіть на якийсь час повернувся в театр, і в своїх інсценуваннях, значною мірою, відмовився від своїх «знахідок». У наступних інсценуваннях Ф. Лопатинського переважали екранізації класичних творів української літератури, трактовані без екзальтації і претензійності.

Таку ж еволюцію в методиці роботи зазнали, між іншим, і інші режисери, що прийшли в кіно з театру, приміром, Володимир Вільнер, що розпочинав із химерних спектаклів на кшталт «Хубеане» (1924, по п'єсі Р. Побединського)[1332] і, особливо, учень Курбаса Марк Терещенко — яскравий представник «лівого» напряму в театральному мистецтві.

Терещенко співпрацював із Всеукраїнським театральним комітетом (ВУТЕКОМ), заявив про себе як організатор масових дійств, очолював відкритий у 1921 році театр ім. Г. Михайліченка. Режисер, за власним визнанням, відкидав «модерніста» К. Марджанова, «стилізаторів» Вс. Мейерхольда і А. Таїрова, «диктатора» Л. Курбаса, а також «консервативний психологізм» дореволюційного театру і проголошував ідейно-художньою основою театру «мистецтво дійства»[1333]. На практиці це означало, передусім, повну відмову від драматурга, що «насилує» волю режисера і артиста. Виконавці повинні були стати «трибунами колективно-

1330. Швачко О. Це починалося так / Олексій Швачко // За радянський фільм. — 1959. — № 3. — 20 січня. — С. 20.

1331. Довженко А. П. Беседа с молодыми режиссерами — слушателями Режиссерской академии ВГИК (1 апреля 1936 года) / Александр Петрович Довженко // Из истории кино. Материалы и документы. Вып. 2. — Москва: Изд. АН СССР, 1959. — С. 28.

1332. За визначенням автора «африканський спектакль в 5-ти діях для юних глядачів», в якому відображалися події «майже доісторичні для Європи». Важливу роль у виставі грав музично-шумовий супровід, якій повинен був відтворити «екзотичний колорит» за допомогою барабанів, пляшок, гребінців, жерстяних банок та ін. «Інструментів» (звукооформлювач І. Дунаєвський). Див.: Коммунист. — 1924. — 20 февраля; 6 апреля.

1333. Терещенко М. Мистецтво дійства / Марк Терещенко. — Київ: Державидав, 1921. — С. 6–8.



М. Терещенко

го мистецтва», здатними навіть «таблицею множення довести публіку до сліз»[1334].

Відповідно до цих принципів учасники «дійства» демонстрували на сцені «колективні рефлекси», прагнучи «театрально оформити гасла Жовтня». Ніяких конкретних персонажів в цих представленнях не було. Почуття передавалися абстраговано, прийомами пластико-ритмічних рухів і жестів. Умовність декорацій і костюмів була граничною.

Цікаво, що серед тих, хто брав участь у розробці методу «колективної творчості» були літератор Г. Шкурупій і художник В. Меллєр. Писали для театру і Ю. Яновський, і Г. Стабовий. Після перших, природних спалахів інтересу до діяльності цього колективу, на його адресу пролунала і різка критика. Ідейно-естетична порочність його платформи і творчого методу швидко призвели театр до ідеологічного і художнього краху.

У 1925 році театр припинив своє існування, а його керівник перейшов до відтвореного Одеського театру революції. Виступаючи у пресі з приводу планів роботи театру, Терещенко заявив, що тепер ставитиме і класику, але «в переробці під кутом, зору сучасності»[1335]. З такою ж установкою він незабаром приступив і до екранізації «Дорогою ціною» М. Коцюбинського і «Микола Джеря» І. Нечуй-Левицького, але в процесі роботи долучився до прибічників «канонічного» кінематографу, у більшості своїй представлений старими професіоналами. Деяке значення тут, ймовірно, зіграла боязкість новачка, що зіткнувся із «таїнствами» кінематографу, а можливо, і невдача експериментів Ф. Лопатинського. Так чи інакше, але М. Терещенко сумлінно віднісся до літературних першоджерел. Сучасники відмічали, що після роботи в кінематографі він значною мірою позбавився від своїх формалістичних захоплень.

Процес розвитку українського кіно йшов в тісному взаємовпливі і взаємозв’язку суміжних мистецтв і літератури, відбиваючи загальну для культурного життя того часу атмосферу. На перших порах для літератури і мистецтва характерне було «суб’єктивне осмислення революції», емоційне її сприйняття. Інтерес до драматичних подій, знаходив вираження в образах алегоричних, в мові, насиченій символами. Дуже часто вживалися образи червоного прапора, червоної зірки, серпа і молота, елементи народних казок, а також стихійні сили природи — грім, блискавка, буря, вогонь, сонце та ін.

1334. Там само. — С. 11.
1335. Известия (Одесса). — 1926. — 16 октября.

Значно слабкіше відтворювалися реальні ситуації, деталі, обстановка революційних подій, що визначали емоційну атмосферу, а також і образи учасників цих подій. Ототожнення людини і маси відбивало дух часу.



Ю. Яновський

Романтичний пафос, відгук на революцію панував в українському мистецтві. Про це повідомляла газета «Правда». У кореспонденції «Про червону романтику» розповідалося про важливість «революційного підходу в переказі історії минулих поколінь, створення нової романтики навколо живої сучасності або самого недавнього минулого», про необхідність створення «нової, червоної, революційної романтики»[1336].

Революційний ентузіазм найбільш піднесено, патетично виражали спочатку індивідуальні види творчості — поезія, образотворче мистецтво.

У драматургії, театрі, кіно специфічно агітаційні форми і жанри творів зберігалися значно довше. Літературні монтажі, жива газета, живе кіно, агітп'єси, агітфільми, кінодекламації заповнювали потребу в сучасному репертуарі. Високий відсоток агітп'єс серед драматургічних творів тих років відбиває статистика — в 1922–1925 роках із 65 п'єс, надрукованих в центральних видавництвах УРСР як окремі книжки, 50 були агітаційними[1337].

Одночасно з'являються і складніші твори, в яких переважало абстрактно-романтичне сприйняття революції, як казкового прибульця, що несе людям щастя. Історико-географічні координати в таких творах були дуже умовними, як і герої, позначені лише становищем в суспільстві, службовими поняттями, титулами, без будь-яких конкретно-історичних життєвих ознак.

Вражаюче ідентичні в цьому сенсі і ситуації, і трактування матеріалу, і загальна революційна «безпредметність» фільмів В. Гардіна «Поєдинок» (1923), «Привид бродить по Європі» (1923), «Слюсар і канцлер» (1923), а також п'єс українських драматургів: «Син сови» (1923) і «Сентиментальний біс» (1923) Є. Кротевича, «Фея гіркого мигдаля» (1926) І. Коцюби, «Веселий хам» (1921) і «Коли народ звільняється» (1923) Я. Мамонтова.

Взаємозв'язки кіно з літературою і театром, їх взаємовплив проявляється в цей період і в зростаючому спільному інтересі до специфічно кінематографічних виразних засобів.

1336. Гладнев. О красной романтике (Из опыта КСМ на Украине) / Гладнев // Правда. — 1922. — № 230. — 12 октября. — С. 1.
1337. Смолич Ю. Драматичне письменство наших днів / Юрій Смолич // Червоний шлях. — 1927. — № 4. — С. 153.

«Фільми революції» (1923) — так називає свою книгу відомий письменник і драматург Мирослав Ірчан[1338]. Передбачаючи народження літературного сценарію, він дає серію коротких новел, стислих сюжетних «кінострічок», близьких до «віршів у прозі», і в той же час відмічених реалістичною конкретністю, яскравістю образів, пластично точних, насичених зримо відчутними деталями. Книга ця, смілива, наповнена палкою вірою в перемогу робочої влади у всьому світі, глибоко «кінематографічна», передусім, не формальними прийомами, а внутрішньою своєю будовою і, дійсно, заслуговує спеціального дослідження кінознавства.

Іншим прикладом може служити роман Ю. Яновського «Майстер корабля» (1928)[1339], що трактує проблеми творчості, складні питання культурного будівництва країни. У романі також використана специфіка «кінематографічного» викладу, але головне, — він цікавий думками автора про кіномистецтво, мораль, естетику, культуру, вкладеними у вуста основного персонажа То-Ма-Кі (Товариш майстер Кіно), — думками, пройнятими глибокою зацікавленістю в долях кіно. Також, спочатку кінематографічними, по суті, були твори і деяких інших українських авторів — кіноповість Д. Бузька (1929)[1340] і кінороман Л. Скрипника (1929)[1341].

Прямим копіюванням принципів кінематографічної побудови дії було і багато театральних постановок. Так, Б. Глаголін відверто декларував свою роботу «під кінематограф» у спектаклі «Хобо» (1924, по роману Е. Сінклера «Самюель»; худ. О. Хвостенко-Хвостов), який складався із двадцяти епізодів, змонтованих на різних ділянках сцени. А для постановки «Палії» (1924, по п'єсі А. Луначарського; худ. М. Бійок), де дія переносилася з екрану на сцену, зняв на кіноплівку окремі епізоди за участю акторів театру[1342]. Таким чином, кінематографічні вставки у постановці перетворювалися на дієвий образотворчо-виразний засіб. Окремі режисерські прийоми просто вражали публіку: тут, як і рік тому в Харкові, опускався екран, а герої спектаклю, зняті на плівку, мчалися по вулицях Одеси в автомобілі. Потім з-під екрану на сцену виїжджав автомобіль і світив фарами прямо в зал, починалася справжня «театральна гонитва». З кінокадрами, які немов відкривали вікно у великий світ, тому що це була кінохроніка тих років, що зафіксувала види Парижу, прем'єр-міністра Франції Ж. Клемансо і т. д.

Введення фотоперсонажів у спектаклі було одним із найяскравіших прийомів, фактично винайдених Б. Глаголіним для його українських спектаклів 1920-х років. Крім того, він використовував і багато інших, суто колажних засобів:

1) «розрізання» тексту, монтаж дії з окремих епізодів синхронно і діахронно;
2) штучне наповнення запахами залу для глядачів;
3) актори-скульптури оживали і включалися в дію;

1338. Ирчан М. Из книги «Фильмы революции» / Мирослав Ирчан // Сочинения. — Москва: Советский писатель, 1958. — С. 331–367.
1339. Яновський Ю. І. …Майстер корабля / Юрій Іванович Яновський. — [Харків]: «Книгоспілка», 1928. — 224 с.
1340. Бузько Д. Про що розповідала ротаційна: [кіно-повість] / Дмитро Бузько. — Київ: ДВУ, 1929. — 112 с.
1341. Скрипник Л. Інтелігент. Екранізований роман на шість частин с прологом та епілогом / Леонід Скрипник. — Харків: Пролетарій, 1929. — 148 с.
1342. Веселовська Г. І. Вказ. пр. — С. 191.



Б. Глаголін

4) введення фотоперсонажів;

5) поєднання живого акторського плану з кінематографом;

6) феєричні сцени з факелами і димовими завісами, а також справжній джаз-банд, реальні спортивні змагання, справжній цирк і багато чого іншого[1343].

Як до кінематографічного твору підійшов до постановки спектаклю «Нові йдуть» (1923, по Є. Зозулі) Ф. Лопатинський. У афішах цей спектакль значився як грандіозний трюковий фільм на 3 дії і 4 картини, з прологом. У інтерв'ю журналу «Барикади театру» про свій спектакль режисер дав відповідь у чотирьох словах:

«Точність, ясність, організованість, економія», до якого він, як закоренілий матеріаліст, підходить не як до кожного художнього твору, а ширше, як до кінофільму[1344].

На аналогіях дії, що паралельно розвивається, — екранної (уривки із зарубіжних фільмів) і сценічної, — будував спектакль «Композитор Нейль» (по п'єсі М. Кауфмана) і М. Терещенко[1345]. Свідоцтвом вивчення досвіду майстрів кіно був і «театральний відгук» режисера Л. Курбаса і художника В. Меллера на «Монтаж атракціонів» С. Ейзенштейна, — їх «монтаж перетворень», практично здійснений в спектаклі «Жовтневий огляд» (1922). Постановка мала підзаголовок «Урочисте игрище на два розділи і 26 явищ». Постановка ставилася за сценарієм, змонтованим з ряду творів російських, українських і зарубіжних письменників, драматургів і поетів. Складовими частинами були також балетні номери, гімнастичні вправи, хор та ін. Основна мета, до якої прагнули автори «Жовтневого огляду», зводилася до того, щоб в плакатній формі показати конкретну обстановку і умови, що супроводили революцію, відбити відгук, який вона знайшла в колоніальних країнах, і через усе це дати у результаті узагальнення соціально-економічних причин Жовтневого перевороту і відношення до нього капіталістичного світу.

Одним із найцікавіших відкриттів спектаклю стало введення екрану в тканину спектаклю, що дає нову естетичну енергію. Проте Курбасу цього показалося замало. Він будував увесь спектакль за принципом кіномонтажу, використовуючи

1343. Там само. — С. 200.
1344. Ф. Ч. Вказ. пр.
1345. Див.: Історія української літератури / відп. ред. О. І. Білецький. Т. 2. — К.: Вид-во АН УРСР, 1959. — С. 256–261.

естетику експресіонізму німого кіно. Особливим чином в інсценуванні були представлені монтаж, світло, «напливи», «великі плани», музика як ряд монтажних фрагментів, на які накладалися конкретні функціональні шуми. У фактуру такого, майже кінематографічного, представлення природно увійшов і кінотекст. Функції екрану кодували спектакль введенням реальної хроніки початку війни, яка зближувала дві реальності, — дійсну історичну і відтворену засобами кінохроніки. Крім того, екран був використаний і як безпосередній фрагмент декорації[1346].

При усій плутанині, яка була в «монтажі перетворень» Л. Курбаса, як і в «монтажі атракціонів» С. Ейзенштейна, ці роботи цікаві і повчальні як спроби молодих художників визначити візуальні можливості кіномистецтва і долучити його до життя сучасного суспільства.

У інсценуванні «Джиммі Хіггінс» (1923, по Е. Сінклеру) Курбас використав кінопроекцію. У цей же час в РРФСР подібними експериментами захоплювалися Вс. Мейерхольд в постановці «Земля дибки» (1923) і С. Ейзенштейн в інсценуванні «На всякого мудреця досить простоти»(1923). Перший свій кінематографічний досвід і Ейзенштейн, і Курбас отримали під час роботи в театрі. Ейзенштейн у рамках свого спектаклю показував спеціально для цього зняту кіновставку «Щоденник Глумова», а Курбас у своєї постановки використав спеціально зняту короткометражку «Джиммі на кораблі» з А. Бучмою. Це кіновкраплення прочитувалося глядачами як хронікальне свідоцтво, причому в постановці діяли під час кінодемонстрції два Джиммі — один на кіноекрані, — інший на сцені[1347]. Дві іпостасі головного героя взаємодіяли — великий план Джиммі-Бучми на екрані підкреслював міміку і жести Джиммі-Бучми на сцені[1348].

Ілюзія незалежності України від більшовицького центру за допомогою розвитку в національно-культурному контексті допомогла українським художнім і літературним кругам об’єднатися і максимально повно використати свій творчий потенціал. Таким чином, сталося українське культурне відродження 1920-х років.

Сприятливу роль у формуванні саме українського ухилу в різних творчих союзах зіграла принципова позиція українських чиновників із націонал-комуністів, що максимально використали радянську політику українізації. Особлива заслуга в цьому належала наркомові освіти М. О. Скрипнику, що послідовно відстоював право України на національно-культурну самобутність. З питань боротьби української і російської культур, яка у той час загострилася, нарком освіти висловився однозначно: до російської культури потрібно відноситися як до однієї з європейських, але слід позбавитися від принизливої залежності від неї, яка веде до «другосортності» вітчизняної культури[1349].

У цей же час компартія все частіше і частіше пред’являла свої претензії на повновладне управління радянською культурою і поставила мету створити нову модель культури і мистецтва, які б повною мірою обслуговували її ідеологічні постулати.

1346. Корнієнко Н. Вказ. пр. — С. 129.
1347. Там само. — С. 128–129.
1348. Там само. — С. 131.
1349. Скрипник М. О. До теорії боротьби двох культур / Микола Олексійович Скрипник. — Харків: Державне видавництво України, 1928. — 70 с.

Науково-популярне видання

Автор
Володимир Наумович Миславський

Історія українського кіно 1896–1930: факти і документи

Том 2

Реставрація та обробка фотографій *В. Миславський*

Верстка *В.Верхолаз*

Підписано до друку 13.08.2018 р. Формат 70×108 1/16
Папір офсетний. Ум. друк. арк. 46,2
Зам. № . Наклад 50 прим.

Видавництво ТОВ «Дім Реклами»
61010, м. Харків, пр. Гагаріна, 10/1,
Свідоцтво про реєстрацію суб’єкта видавничої справи
ДК № 4822 від 19.12.2014 р.